

لطيف الزيات

الأدب والوطن



تحرير: د. سيد البحراوي



دار الفكر للطباعة والنشر



دار الفكر للطباعة والنشر

إلى

لطيفة الزيات

صاحبة السبعين عاما من
النضال والإبداع، في
خنادق اليسار والتحرر،
تصبة حب من كل الذين
آمنوا معها بقيم الحق والخير
والعدل والجمال... زهرة
إليها. بعض ما غرست.

الناشران

الطبعة الأولى ١٩٩٦
© نور - دار المرأة العربية للنشر
٩ شارع مديرية التحرير - جاردن سيتي - القاهرة
هاتف وفاكس: ٣٥٥٣٨٢٥

© مركز البحوث العربية
١٠/٩ شارع متحف النيل - القاهرة
هاتف: ٣٦٢٠٥١١

التوزيع
نور - دار المرأة العربية للنشر

لطيف الزينات

الأدب والوطن

شارك في هذا الكتاب

مصر	اعتدال عثمان	مصر	إبراهيم عبد المجيد	مصر	إبراهيم عبد المجيد
مصر	حسن محمد حسن حماد	مصر	أمينة رشيد	لبنان	إلياس خوري
مصر	سهام بيومي	مصر	سيد البحراوي	مصر	رضوى عاشور
مصر	سيما قاسم	مصر	سامية محرز	مصر	سعيد الكفراوي
مصر	صبري حافظ	مصر	شعبان يوسف	مصر	شيرين أبو النجا
مصر	عزة خليل	سوريا	عبد الرزاق عيد	مصر	صالح سليمان
مصر	فوزية مهران	فلسطين	فيصل دراج	مصر	فتحية العسال
مصر	ليلى الشربيني	الأردن	فخري صالح	العراق	فريال جبوري غزيل
مصر	محمود أمين العالم	فلسطين	مريد البرغوثي	فلسطين	ليانة بدر
مصر	مي التلمساني	مصر	منى سفيان	المغرب	محمد بركاة
مصر	هالة حسن	مصر	نعمات البحري	سوريا	محمد جمال بارت
		اليمن	ياسين الشيباني	مصر	هالة البديهي

الإشراف الفني والإخراج: الفنان عدلي رزق الله



لطيفة الزيات

الأدب والوطن

الأدب والوطن

نحو منظور جديد للعلاقة بين الأدب والسياسة

د. سيد البحراوي

البنويين في النقد وعلم الاجتماع في خمسينات القرن وستيناته. وربما كانت مغالاة هذا التيار في هذا التوجه الأحادي راجعة -بالإضافة إلى الأصول الفلسفية للفلسفات اللادورية وغيرها- إلى موقف رد الفعل للموقف الأحادي الوضعي الذي اتخذته الفريق الأول، والذي نفى أي استقلال للظاهرة الأدبية، وجعلها تابعة في نشأتها وتطورها للمجتمع الذي تقلص في بعض الأحوال إلى سلطة الحزب أو توجهات الدولة (السوفيتية).

وهكذا، فإن نتيجة قرن من الصراع الذي اتخذ أبعادا سياسية في كثير من الحالات، كانت لغير صالح الأدب بمعناه العميق، كما كانت -بالتأكيد- في غير صالح فهم الأدب فهما علميا يدركه في استقلاله وفي علاقاته معا، مثل كل الظواهر الأخرى، طبيعية كانت أو إنسانية. ولعل أبرز تجليات هذا الصراع الخطر في ميدان الأدب كان الفصل الواضح بين عناصره المكونة، خاصة الثنائية الشهيرة: المضمون والشكل. واهتم كل فريق بأحد الطرفين مهملًا الآخر تماما. فبدت اجتماعية الأدب في الوضعية والماركسية مرادفة لاجتماعيته، وبدا اهتمام الشككية والبنوية بالشكل مرادفا لنفي العلاقة مع المجتمع.

غير أننا في خضم هذا الصراع لن نعدم أن نجد من البداية لحات مضنية ساهم بها أفراد من كلٍّ من الاتجاهين، حاولوا فيها أن ينفخوا هذه الثنائية، وأن يدركوا الأمر على نحو مخالف للتيار السائد، وكان يمكن لهذا الإدراك أن يكون أساسا، لو تم الاهتمام به بالقدر الكافي، لمنظور جديد وعميق للعلاقة بين الأدب والمجتمع (السياسية)، نتعقد أنه قد تبلور أخيرا، وإن كان قد تأخر كثيرا. من هذه الملحات مقولة لوكاتش «إن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحق في الأدب»^١، ومنها أيضا قول تيتينايف «إن الحياة الاجتماعية تدخل في علاقات مع الأدب عبر جانبها اللغوي قبل كل شيء»^٢. وهذه اللحمة هي في الحقيقة إشارة إلى التطور الذي حدث للشككية الروسية في مراحلها الأخيرة، وكان ميخائيل باختين، مع غيره من المساهمين فيه، بحيث يمكن القول إن باختين يعتبر الرائد الحقيقي الذي قدم اجتهادا ملحوظا في إطار هذا المنظور الجديد.

إن باختين ينطلق من مقولة جديدة ترى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست علاقة تأثير وتأثر، كما قدم الماركسيون التبسيطيون،

في كل زمان ومكان، كان موطن الإنسان موضوعا للإبداع وحافزا له في الوقت نفسه، والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى. غير أن مفهوم الوطن في العصر الحديث، اتخذ معنى خاصا ومختلفا عن مفهومه في الأزمان القديمة، كما أنه قد يختلف عما سيصير إليه الأمر في المستقبل، ذلك أن هذا المفهوم قد ارتبط في عصرنا بمفهومين آخرين، هما مفهوم الأمة (Nation) ومفهوم المجتمع. فقد أصبح الوطن موقعا للأمة التي تعيش في زمان بعينه ومكان بعينه وتجمعها خصائص ومصالح مشتركة، وتحكمها دولة، هذه الأمة هي التي تكون (وتتكون من) الجماعة البشرية التي يمكن أن نسميها مجتمعا.

ولا شك في أن الفهم الوضعي الذي يمثل المذهب الوضعي أحد تجلياته، مثلما تمثل الفلسفة الماركسية تجليا آخر له، والفلسفة البنوية تجليا ثالثا، كان وراء بلورة هذه المفاهيم في صياغة فكرية تجسد الأوضاع التي عاشها الإنسان الأوروبي الذي أنجز ثورته البرجوازية على العالم القديم الثابت اللاهوتي الفتت في دويلات وإقطاعات شتى.

في إطار هذه المفاهيم، كان مفهوم الأدب موضوعا لفرع معرفي اسمه التاريخ الأدبي أو لفرع آخر اسمه النقد الأدبي، سعت الوضعية لتقنينهما كعلمين مثل الفروع المعرفية الأخرى التي اندرجت بالفعل في إطار «العلوم»، ولم يكن ممكنا لهذا المفهوم «الأدب» أن يدرك في هذين الفرعين المعرفيين منعزلا عن السياق الذي ينتجه، أي المجتمع. ومن هنا، كان سؤال العلاقة بين الأدب والمجتمع السؤال الأهم في النظرية الأدبية الحديثة منذ الوضعية. ويبدئي أن الماركسية قد ساهمت في طرح هذا السؤال مساهمة فاقت غيرها من الفلسفات والمذاهب، نظرا لكونها فلسفة اجتماعية في المقام الأول «هدفها فهم العالم وتغييره»، ولأنها طرحت مفهومها، أو مفاهيم، أكثر عمقا وثقة للمجتمع أو التشكيلة الاجتماعية. وأيا كان مفهوم المجتمع، وأيا كانت طبيعة العلاقة بينه وبين الأدب، فإن هذا السؤال هو بذاته سؤال العلاقة بين الأدب والسياسة، سواء بمعنى سياسة الدولة (في الوضعية) أو سياسة المجتمع بمختلف طبقات (في الماركسية).

وفي المقابل قام الفكر البنوي والشككي على أساس تقصي، يعزل الأدب عن علاقاته الاجتماعية والسياسية، ويسعى إلى درسه في ذاته كظاهرة مكتملة مغلقة، بدأ هذا مع الشكاليين الروس وتكامل مع

كما أنها ليست علاقة انعكاس أحادية. يقول «إن الفن أيضا اجتماعي بشكل كامل. وعندما يؤثر فيه الوسط الاجتماعي الذي هو خارج الفن فإنه يجد فيه صدى داخليا مباشرا، فليس هناك إذن- عنصران غريبان يؤثران في بعضهما البعض، بل تكوين اجتماعي يؤثر في تكوين اجتماعي»^{٩٠}، ومن ثم يطرح باختين «مساهمة في علم شعر اجتماعي»، ويسميه «إن عرضا- علم اجتماع الشكل، تكون مهمته «فهم هذا الشكل الخاص للاتصال الاجتماعي الذي يوجد متحققا ومثبتا في مادة العمل الفني ... مهمتها هي فهم شكل العبارة الشعرية كشكل اتصال جمالي خالص يتحقق في المادة اللغوية»^{٩١}. ولقد استطاع باختين أن يحقق مثل هذه الدراسة في الشعر وفي الرواية بصفة خاصة، عبر كتابيه عن رابليه وديستوفسكي، بحساسية بالغة وذكاء نافذ.

غير أن إنجاز باختين لم يكتمل حيث لم يكون جهازا مفهوما وإجرائيا متكاملًا يثبت أركان هذا الإنجاز كعلم منضبط، وظل من الممكن أن يوجه إليه نقد مثل نقد بيير زيم الذي رأى أنه وتلميذته جوليا كريستيفا لم يجيبا عن سؤال «ما هي بالضبط العلاقة بين البنى القولية، ومصالح الجماعات الاجتماعية المحددة»^{٩٢}.

ويحاول بيير زيم نفسه تحقيق مثل هذا الإنجاز بالدعوة لعلم اجتماع للنص الأدبي، يرتكز همه على دراسة النص الأدبي ذاته من منظور اجتماعي، يدرك أن «مصطلح التأثير الاجتماعي على النص لا يكفي ... فالنص الأدبي ليس متائرا وإنما هو مرسل (Mediatise) من قبل البنى الاجتماعية الاقتصادية مثل بقية النظم القانونية والسياسية، ولكنه في الوقت نفسه محكوم بقوانين خاصة ... إن علم اجتماع النص الأدبي يجب إذن- أن يهتم بالخاصية المميزة للكتابة كموضوع له»^{٩٣}، وأن يهتم بفهم السياق (الصوتي والسردى) كوقائع اجتماعية تتمثل بالمستوى الدلالي^{٩٤}، لأن «كل تجلٍ كلامي هو بنية أيديولوجية تعبر عن مصالح جماعية»^{٩٥}.

ولتحقيق هذه الفرضيات يقيم زيم منهاجا يبدو أكثر وضوحا وانضباطا- من حيث الإجراءات- من دراسات باختين، خاصة في ميدان دراسة الرواية، حيث درس بروس وكافكا وموزيل في الكتاب الأول «الأنواع القيمي الروائي»، وسارتر ومورافيا وكامي في الكتاب الثاني «اللامبالاة الروائية»^{٩٦}، وبني منهجه انطلاقا من الوضع الاجتماعي اللغوي (Socio-Linguistique) مركزا همه على تحليل اللهجات الاجتماعية (Sociolects) أو الجماعية، مكوناتها وكيف تتلقى في داخل النص الروائي وتعمل، واصلًا إلى الدلالات الاجتماعية لهذه اللهجات وعملها، وهذا التركيز على اللهجات أو على الجانب اللغوي هو ما يشعرون بأن ثمة نقصا في عناصر التحليل، بحيث يكون القول بعلم اجتماع للنص نوعا من الادعاء، فليس النص هو اللغة فحسب.

وإذا كان باختين وزيم يدركان البعد الأيديولوجي الاجتماعي للشكل على نحو واضح، ويكاد يكون أحاديا، فإن التوسير وجماعته، ماسري وإيلتون -استفادة من مدرسة فرانكفورت^{٩٧}- يدركون العلاقة بين الشكل والأيديولوجيا على نحو أكثر تعقيدا، ففي الوقت الذي يوافقون فيه على أن الشكل هو جزء من الأيديولوجيا، فإنهم يرون له قدرا من الاستقلال يهمل للقيام بدور معادٍ للأيديولوجيا، بالنسبة إلى التوسير، تكون الأشكال التي يعمل عليها الأدب محكومة بالبناء المعماري للأيديولوجيا، ومن ثم فإنها تمتلك دورا موضوعيا سياسيا في داخل العملية الاجتماعية. ويبدو هذا التمييز أكثر وضوحا في كتاب تيري إيلتون «النقد الأيديولوجية»، حيث يوضح «... أن الأدب يعمل على دال الأيديولوجية ودلول التاريخ وحولها، فالأدب لا يفك -فقط- الرابطة بين الشكل والمعنى التي تصل دالا معينا بدلول معين بمعنى مجرد ومحايد، إنه يفكك ذلك الجسر المعين بين الشكل والمعنى الذي أحلته الأيديولوجية على التاريخ . وهو يفعل ذلك عبر الوسائل الشكلية التي من خلالها يقيم خلفية لعمليات تلك الأيديولوجية»^{٩٨}.

وهذه العلاقة بين الشكل والأيديولوجية، ربما أهلت فريدريك جيمسون لاستخدام مصطلح «أيديولوجية الشكل»، وهو مصطلح أكثر دقة ووضوحا، «لأنه يدمج الجانبين السابقين، فيرى الوظيفة المعادية للأيديولوجيا من منطق أيديولوجية الشكل نفسه، إنه يرى أن الأيديولوجية ليست شيئا يكون الإنتاج الرمزي أو يمنحه ولكن الحدث الجمالي بذاته أيديولوجي، وأن إنتاج الشكل الجمالي أو القصصي ينبغي أن يرى باعتباره حدثا أيديولوجيا بذاته له وظيفة استدعاء حلول خيالية أو شكلية لتناقضات اجتماعية غير محلولة»^{٩٩}. وعلى هذا الأساس، فإن مصطلح أيديولوجية الشكل يعني عنده «الرسائل الرمزية التي تنقل إلينا عبر تواجد أنظمة إشارية مختلفة، هي نفسها تمثل أثارا أو تنبؤات لأنماط من الإنتاج»^{١٠٠}. وانطلاقا من هذا المفهوم يصل جيمسون إلى مصطلح آخر أكثر ملاءمة للنقد الأدبي هو مصطلح «محتوى الشكل» الذي نرى أنه يشير إلى الزاوية المحددة والدقيقة التي تصلح مجالاً دقيقاً لعمل النقد الأدبي، ينبغي الثابتة، ويمسك بالعلاقة الصحيحة بين الأدب والمجتمع.

فلذا عدنا إلى النقد العربي الحديث، وجدنا أن الصلة مع هذا المنظور الجديد لم تبدأ إلا مع السبعينات، منذ ترجمة كتاب عبد الله العروي «الأيديولوجية العربية المعاصرة» إلى العربية^{١٠١}، حاملا دموته لإنجاز سوسيلوجيا الشكل الأدبي، ومع ترجمة إنجازات الشكليين الروس إلى اللغات الأوروبية ثم العربية. منذ ذلك التاريخ نستطيع أن نلمح تزايدا لوجود هذا المنظور لدى العديدين من النقاد العرب شرقا وغربا، مما يجعل السعي إلى المساهمة في بلورته والنقاش حوله بدلا من المنظورين التقليديين أمرا مشروعا يستحق أن يكون أحد الأهداف

التي دفعت إلى عقد الندوة التي يضم هذا الكتاب بحثونها ومناقشاتها. لقد انعقدت هذه الندوة على مدى ثلاثة أيام، في مركز البحوث العربية بالقاهرة، في الفترة من ٦ إلى ٨ أكتوبر ١٩٩٥، تحت عنوان «الآب والوطن - نحو صياغة جديدة للعلاقة بين الكتابة والسياسة، مهداة إلى لطيفة الزيات»، وشارك فيها عدد كبير من النقاد والدارسين والكتاب من مختلف أنحاء الوطن العربي، ودارت أعمال الندوة في تسع جلسات، بالإضافة إلى جلستي الافتتاح والختام، وتوزعت عبر أربعة محاور، الأول منها نظري دار حول قضية العلاقة بين الكتابة والسياسة، وتناول الثاني أعمال لطيفة الزيات الإبداعية والنقدية، ولحق به الثالث الذي اعتمد على شهادات للمبدعين المعاصرين عن رؤيتهم للطيفة الزيات وعلاقتهم بها، أما الرابع فقد تناول قضية الوطن في الإبداع المعاصر في مصر.

وكما حاول منسق الندوة أن يظهر في الجلسة الافتتاحية، فإن هذه المحاور لم تكن منفصلة، ففي اللحظة التي نعيش فيها سعيًا دويًا من مختلف الأطراف المهيمنة، سواء في الداخل أو في الخارج، على المستويات السياسية والثقافية، لتهميش مفهوم الوطن، خاصة في المناطق الضعيفة من العالم، ولنفي العلاقة بين الكتابة الأدبية والنور السياسي بالمعنى العميق للفعل السياسي، نحتاج إلى إعادة طرح القضية المهمشة، وإعادة مناقشتها، في ضوء ما يحدث حولنا تقدياً وسياسياً، كي نختبر مدى صحتها ومدى صلابتها وحقها في الحياة.

ولأن لطيفة الزيات التي تجاوزت السبعين من عمرها، قد قدمت -خلال أكثر من نصف قرن من الزمان- نموذجاً جاداً بين النساء العربيات للنضال بمعناه العميق، على المستوى الإنساني والسياسي والإبداعي والنقدي والجمالي، ووهت الشروط الضرورية لهذا النضال في كل مجال من هذه المجالات، لخصومية كل مجال، والصلات المشتركة فيما بينها جميعاً، ولأنها قدمت في إبداعها، الأدبي والنقدي، معاناة هذه الشروط القاسية للمرأة المناضلة التي تعيش الحياة حولها بنفاذ بصيرة، وحس راق، فإن خصوصيتها هذه، تلتقي مع الهمّ العام الذي يعيشه المثقفون الوطنيون العرب في اللحظة الراهنة، لتصبح لطيفة الزيات هي الموضوع الذي يتماهى مع قسيتهم الراهنة، ويصبح بحثها طريقاً ضرورياً لفهم الأزمة وي طرح السؤال، وربما الوصول إلى بدايات الإجابات الجديدة، خاصة إذا امتد الفهم ليشمل اللحظة الراهنة في إبداعنا.

وبرغم أن منظمي الندوة لم يطلبوا من معدّي الأبحاث أن يكتبوا في موضوعات بعينها، واكتفوا بطرح المحاور العامة في الدعوة، فإن نوعاً من الاكتمال والتكامل قد تحقق فيما بين دراسات بعض المحاور، وإن نقصت بعض الدراسات في محاور أخرى، فغابت الدراسات الخاصة بدور لطيفة الزيات في الحياة السياسية/ الثقافية، كما كان

دورها النقدي في حاجة إلى مزيد من الدراسات، والأمر نفسه بشأن دورها كأمراة وكجامعة.

وبرغم أن المحور النظري الخاص بالعلاقة بين الكتابة والسياسة قد أثار مناقشة مهمة من قبل شاعرين كبيرين هما مُريد البرغوثي ومحمد عفيفي مطر، حول الاختصار على الترجمة ونقل المفاهيم، كما هو سائد في مجلاتنا النقدية المعاصرة في العالم العربي، دون توظيف لخدمة الأدب العربي ونقده، برغم ذلك، ومع خطورة المناقشة، فقد حقق المحور قدراً ملحوظاً من التوازن، بين تقديم التراث النظري الذي صالح القضية، وبلورة موقف نقدي عربي واضح منها، أعتقد أنه هو الموقف الذي انطلقت منه معظم الأبحاث التطبيقية الخاصة بأعمال لطيفة الزيات.

لقد قدمت في المحور النظري ستة أبحاث، عرض واحد منها للملامح العامة للنظرية الماركسية (فريدة النفاش)، وقدم اثنان منها الكيفية التي طرحت بها القضية، خاصة فيما يتصل بالتطورات المؤثرة للنظرية النقدية الماركسية، لدى مدرسة فرانكفورت (حسن حماد) ولدى أتوسير وجامعته، ماشري وإيليتون (فخري صالح). وعلى نحو آخر طرح (محمّد بركة) هذه الجلية الملاقة بين الأدبي والسياسي، عبر التراث الحديث والمعاصر، ليصل إلى تحديد الملامح الأساسية للإشكالية، وهو ما وصل إليه كل من مريد البرغوثي وفيلسوف درّاج في بحثيهما، دون أن يفوضا في تفصيلات العروض والمناقشات التراثية في الموضوع.

لقد يلور هذا المحور، باتساق، وبون اتفاق مسبق، مع الجلسة الافتتاحية منظوراً متميزاً للعلاقة بين الكتابة الأدبية والسياسية، وهو منظور أشارت إليه كثيراً لطيفة الزيات، يرى أن الكتابة هي بالضرورة ممارسة لفعل سياسي بالمعنى العميق، وأن هذه الممارسة السياسية لا بد لها من شروط خاصة تميزها عن غيرها من الممارسات السياسية في مجالات الحياة الأخرى، هذه الشروط هي شروط التشكيل الجميل، القادر على أن يحمل الدلالة الاجتماعية للحظة التاريخية بجماليته ذاتها، ومن أن يستعير أدوات غيره من المجالات المعرفية أو السياسية أو الحياتية. وفي هذا المنظور الإبداعي/النقدي تواصل صديق ومُترّ لإسهامات الحركة النقدية العالمية التي سبق أن رصدناها، وهو تواصل منطلق -دون شك- من وعي حاد بالأزمة الراهنة للنقد العربي والثقافة العربية التي تعيش حالة من التبعية والركود، ولذلك فهو تواصل نقدي، يعي الأصول العميقة لهذه التطورات، ولا يستسلم لها، ويحاول أن يختار منها ما يعين على الخروج من الأزمة، عبر تكوين نسق جديد، لا يهتم بمضمون الأعمال الأدبية ويعتبرها معياراً للحكم والتقييم، ولا يقع أسير نظرة الألعاب الشكلية المنافية للامية الأدب وظيفته.

كان نصيب الدراسات التطبيقية الخاصة بأعمال لطيفة الزيات

بحرية الآخرين، ولذلك فإن نضالها من أجل ذاتها لا يمكن أن يتم إلا بالالتقاء معهم صراعاً وتلاحماً. ومن هنا، فإن وحدة الذات عند لطيفة الزيات، ليست وحدة «وجودية» بل هي وحدة الإنسان الواعي بشروط وجوده، وبأن وحدته لا تعني عزله (مع ما في ذلك من معاناة اليمامة، خاصة إذا حدثت في السجن)، كما أنها لا تتنافى واندماجها في الآخرين، وإن كان لا يجوز أبداً التخلي عنها لصالح الآخرين، أي آخرين (صاحب البيت).

تتعلق لطيفة الزيات في كتابتها (حسب إلياس خوري) من حالة إثبات الوجود، والرغبة في الحرية، وليس من الرغبة في الكتابة. فالكتابة حالة من حالات الوجود والحرية. من هنا فإن صراع الكاتبة الحقيقي هو في مدى نجاحها في أن تقول نفسها تماماً، وبجراحة تامة، دون أن تجور على المواضع الفنية التي تعرفها جيداً كالثقافة ومثقف. من هنا فقد دار في الندوة حوار حاد حول التصنيف النوعي لكتابة لطيفة الزيات - هل تقدم كتابة مستقرة في إطار الأنواع الأدبية المألوفة: رواية، قصة قصيرة، مسرحية، سيرة ذاتية، أم أنها تنطلق من رغبة في البوح، وتجسيد «اختياري» لتجربة ذاتية ثرية وخصبة لا تخضع للقيود والمواصفات الخارجية؟ ومن الواضح أن لطيفة الزيات قد نجحت في تحقيق هذا التوازن، بين صخب التجربة المارة في الحياة، وضغوطات الفن، فهي تعرف أن الحرية هي الوعي بالضرورة وتجاوزها.

ومن الطريف أن تكتشف سيزا قاسم في نقد لطيفة الزيات ملامح مشتركة كثيرة مع تلك التي اكتشفها الدارسون في أدبها: الربط بين الذات والموضوع، البحث عن رؤية للعالم، الإخلاص لخصوصية العمل الفني، السعي إلى امتلاك الأدوات المناسبة لاكتشاف هذه الخصوصية، مهما تدبعت مصادر هذه الأدوات - فقد كان الهم الإبداعى حريصاً على أن يقترب من النصوص لا من الأفكار والنظريات.

لقد كانت لطيفة الزيات بحياتها وإبداعها ابنة مخطئة لجيل رائد من أجيال حركة التحرر الوطني العربية، بإنجازاتها وإخفاقاتها. وكانت هذه الريادة سندا قويا للأجيال التالية من المبدعات اللاتي قدمن شهادتهن في الثورة، والمبدعين الذين عبروا عن تقدير وحُب خالص للكتابة وكتابتها. غير أن الأبحاث الخاصة بالمحور الثالث «الوطن في الألب المعاصر» كشفت أن امتداد تأثير هذه المرحلة قد توقف قبل شعراء السبعينات (وليس قصاصيها) ومن جاء بعدهم من الجيل الراهن. ففيما عدا بهاء طاهر (وجيله نون شك) الذي يحتفي في روايته الأخيرة (الرب في المنفى) بالوطن وعمومه، بوعي جاد ونافذ بلأزمته، معلماً أوضحت دراسة شيرون أبو النجا، نجد أن دراستي شعبان يوسف وعي التلمساني تظهران بوضوح أن الإبداع المعاصر،

أكثر عدداً وتنوعاً، فقد حظي مجمل إبداعها بخمس عشرة دراسة (زواج بعضها بين الشهادة والدراسة)، بالإضافة إلى شهادات المبدعين (إبراهيم عبد المجيد/ فوزية مهران/ ليلي الشربيني/ سعيد الكفراوي/ منى سعلفان/ نعمات البحيري/ هالة البدري/ أمينة رشيد). وقد انقسمت الدراسات إلى نوعين: الأول يقدم رؤية عامة شاملة لمسيرة إبداع لطيفة الزيات (رضوى عاشور/ إلياس خوري/ إبراهيم فتحي/ اعتدال عثمان/ سامية محرز/ فوزية مهران)، والثاني يتناول نصاً بعينه، فكان من حظ «الرجل الذي عرف تهمة» دراسات (فريال غزول/ صالحي سليمان)، وحظيت «الباب المفتوح» بدراسة (عبد الرزاق عيد) وصاحب البيت بدراسة (جمال ياروت) وأوراق شخصية بدراسات (محمود أمين العالم/ محمد بركاة/ ياسين الشيباني/ سهام بيومي)، وقصة «على ضوء الشموع» (أمينة رشيد) وقصة «بدائيات» (هالة حسن). أما كتابها النقدي عن «نجيب محفوظ - الصورة والمثالي» فقد حظي بدراسة (سيزا قاسم).

ولأن المجال لا يتسع هنا لعرض إنجاز كل من هذه الدراسات التي يجدها القارئ بين دفتي هذا الكتاب، فإننا سنكتفي بإيجاز الإسهامات العامة التي أضافتها الوعي بآب لطيفة الزيات وموقعه في الإبداع العربي المعاصر. فمن خلال تحليلات فنية معمقة سواء لعدد بعينه أو لمجمل أعمال الكاتبة، نجحت معظم الدراسات في تقديم رؤية عميقة ومستبصرة بعملية الإبداع وقيمة الكتابة، سواء لدى المبدعة أو في الحياة الثقافية العربية المعاصرة.

لقد رأى الدارسون والمبدعون لطيفة الزيات رائدة حقيقية في مجال إثبات نور المرأة العربية الحديثة لوجودها الحقيقي والمتنوع في مجال الإبداع الأدبي. فبعد ريادتها لنضال المرأة السياسي في أمانة اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال سنة ١٩٤٦، قدمت لطيفة الزيات ريادتها الفنية في عملها المتميز «الباب المفتوح» سنة ١٩٦٠، لا باعتباره كتاب امرأة من معاناة امرأة في مجتمع يورد بالصراع بين المحافظة والتحرر، بين الاحتلال والاستقلال، وكفى، بل باعتباره إنجازاً في مفهوم الكتابة يتجاوز الوضع الراهن آنذاك، ويمزج بين الذاتية والموضوعية، الشخصية والتاريخية، الانفصالية والوئائقية، في جملة جديدة تنطلق من معاناة الذات، لتحمل «المعادل الموضوعي» لمعاناة الجميع.

ورغم بروز «الذاتي» في أعمال لطيفة التالية «الشيخوخة» و«أوراق شخصية»، وحتى «الرجل الذي عرف تهمة» وصاحب البيت» (حسب رضوى عاشور) (ويمكنني أن أضيف مسرحية «بيع وشراء»)، فإن الذات عند لطيفة الزيات ليست في أي من هذه الأعمال هي الذات الفردية المنغلقة على نفسها، بل هي ذات حقيقية متكاملة (وإن بدت صراعاً أحياناً)، تعي وضعها في العالم، وتعرف أن حريتها مرونة

التي علوت في التنظيم ثم قامت بتقديم المناقشات التي دارت في الندوة والملحقة بهذا الكتاب.

الشكر الوفير أيضا لنور - دار المرأة العربية التي ساهمت في تمويل الندوة مع بعض السيدات العربيات، وقامت على طبع هذا الكتاب.

وأخيرا نود أن نشير إلى ملحوظتين:

الأولى، أن بعض مساهمات المشاركين التي قدمت شفاهيا لم تصلنا حتى اللحظة الأخيرة مكتوبة، فلم نستطع إدراجها في الكتاب. وفي المقابل رأينا أن هناك بعض الكتابات عن لطيفة الزيات لها من الأهمية ما يجعلها تستحق التضمن في الكتاب، ورغم أنه قد سبق نشرها، ومنها مقالات الأستاذ محمود أمين العالم والدكتور محمد بركدة عن «حلمة تفتيش»، وشهادتا أمينة رشيد وآيات بدر عن لطيفة الزيات.

والثانية، هي أن رؤية الفنان المبدع عدلي رزق الله لإخراج الكتاب فنياً قد استمدت البدء بالجوانب ذات الطابع الشخصي، سواء شهادة لطيفة الزيات أو حياتها وأدبها، أو بالشهادات التي قدمها المبدعون عنها. وبعد ذلك جاء ترتيب الأبواب حسب الموضوعات، فبدأنا بالبحر النظري وأقبحناه بالدراسات الخاصة بالأدب المعاصر في مصر، ثم أخيراً، الدراسات الخاصة بأدب لطيفة الزيات، سواء كانت مداخل عامة، أو دراسات لأعمال بعينها. وفي النهاية جاءت المناقشات.

نتمنى أن يضيف هذا الكتاب إلى المكتبة العربية والنقد العربي ما يعم على مواجهة الحاضر وفتح آفاق المستقبل.

في معمله، قد قلَّ اهتمامه بالوطن والسياسة، وأحصى لأسباب تتعلق بالمعيش المهزوم والمتفتت في هوم الذات المتشعبة البعيدة عن القدرة على رؤية الآخرين والتلاحم معهم.

وفي تقديرنا أن أبحاث هذا المحور كانت شديدة الأهمية، لأنها قادت الندوة إلى منتهى الضروري: المقارنة بين ما كان وما هو كائن وما ينبغي أن يكون، والشروط الموضوعية التي ينبغي أن تتوفر لتحقيق ما ينبغي أن يكون، وهو المبدعين والنقاد والمثقفين عامة في إهدار هذه الشروط أو في العمل على تحقيقها. من هنا كانت أهمية هذه الندوة التي استطاعت، عبر رحلة طويلة من التنظير والتطبيق، وبمرور ثلاثة أيام من الحوار (الاستثنائي) في زمننا، أن تعيد وضع اليد على الجرح السري الذي فجره حديث محمد بركدة في جلسة الغتام، وجعل جميع المشاركين يخرجون من الندوة، وقد بلت أعينهم الدموع، ودموع الجروح السرية العميقة التي تخونها كثيرا، لكنها في الحقيقة تفرغ نفسها علينا حينما نتجاوز ذواتنا، ونلتقي في حميمية، وحول القيم التي أظن أنها ما تزال صريحة وقوية الجذور بناوخلنا، مهما كانت قسوة القهر والتراجع.

وفي ختام هذا التقديم لا يسعني سوى تقديم الشكر لمن ساهم في تنظيم الندوة وإصدار هذا الكتاب، للطفية الزيات التي لولا إبداعها ووجودها لما كان ممكنا إنجاز هذا العمل، ولجميع المشاركين بلجائهم، ولرؤس البحوث العربية ومديره الأستاذ حلمي شعراوي، والعاملين به الأستاذ يسري مصطفى والسيدة سمعاد شحاتة والسيدة هزة خليل

الهوامش

- (١) جورج لوكاتش: الروح والأشكال، خلا من تيري إيجلتون: التاريخ والشكل، ترجمة منى أنيس، مجلة خطوة غير الغورية، العدد السادس، سبتمبر ١٩٨٤، ص٩٠.
- (٢) Tynianov, De L'évolution littéraire, in "Théorie de la littérature. Textes Des formalistes Russes", ed. T. Todorov, Seuil, paris
- (٣) باختين: القول في الحياة والقول في الشعر، ص٢٨.
- (٤) نفسه، ص٣٩. وقد ورد مصطلح علم اجتماع الشكل، ص٥٠ من الترجمة، ومن ٢١٤ من الأصل الفرنسي في كتاب: Le principe dialogique Editions du Seuil, Paris 1981...
- (٥) Pierre, V. Zima, L'Ambivalence Romanesque, Proust, Kafka, Musil, Le Sycomore, paris. 1980 p. 46p.
- (٦) Ibid, p.40-41
- (٧) Ibid, p.11
- (٨) Ibid, p.47
- (٩) Pierre Zima, L'indifférence Romanesque; Sartre, Moravia, Camus, Le Sycomore, paris., 1982

وازيما تطليات شبيهة في كتابه الصادر ١٩٨٦ بعنوان: Manual de sociocrítica التي ترجمته عائدة لطفي رواجته أمينة رشيد وسيد البحاربي بعنوان: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنفس الأدبي، وصدر من دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٩١.

(١٠) من وجهة نظر مدرسة فرانكفورت، خاصة أدورنو في دور الشكل في الأيديولوجيا القريب جداً، وإن كان غامضاً من وجهة نظر إيجلتون، راجع: Fredric Jameson: Marxism and form, Princeton University press, Princeton, New York, 1971, p.10, 15-16, p.34-35.

(١١) Bennett, Ibid, p.129. راجع أيضا إيجلتون: التاريخ والشكل، مرجع سابق، ص١١.

Fredric Jameson: The political unconscious, Cornell University press, U.S.A. 1981, p77.

Ibid., p.76

(١٢) راجع الطبعة الفرنسية للكتاب الصادرة عن دار ماسبيرو بباريس، ١٩٦٧، ص٢٠. وقد صدرت ترجمة عربية قام بها محمد عيتاني عن دار الحقيقة، بيروت، ١٩٧٠.



الكاتب والحرية*

لطيفة الزيات

أتوقف لأحد مفهومي النظري للحرية، حريتي. يبدو لي من الغريب أنني لم أحاول أن أعرف هذا المفهوم نظريا من قبل. هل أغفنتي الممارسة عن التظنير، وأنا أعيش حريتي كثيرا، وافترقا حريتي كثيرا، وقد كان لي ولا شك من زمن طويل مفهومي للحرية الذي صدرت عنه في حياتي ووجه مواقف وأفعالي، وانعكس في أفعالي الإبداعية، وإن لم أبلوره نظريا في كلمات. ويبقى السؤال عن ماهية الحرية الشخصية قائما.

يربط الوجوديون بين الفعل الإنساني والحرية. والفرد يكون حرا فحسب عندما يفعل، ما ظل محتضنا فعله الوجودي الحر في اعتداده، مارسا الحرية في أن يفعل من جديد، وأن يكون حرا من جديد مع كل فعل حر جديد. ويبقى الفرد بالنسبة للوجوديين هو مصدر القيمة الوحيد لفعله، أي كانت نوعية هذا الفعل، والإطار المرجعي الذي يتم من خلاله تقييم هذا الفعل، بل يستمد هذا الفعل أهميته من حيث يعارض المصادر الأخلاقية والأطر الأخلاقية السائدة، ومن حيث يعلي إرادة الفرد من حيث هو فرد شديد التميز، في انقسام عما هو سائد في المجتمع الذي يعيش فيه.

ولا يهم في شيء أن يرتبط الفعل الوجودي بالفعل، في إطار بيني الشخصية، ولا أن يرتبط الفعل بالفعل في سياق مجتمعي هادف، فمفهوم الشخصية عند الوجوديين مفهوم مزيف لخدمة أغراض الطبقة السائدة، ولا وجود له في الواقع. ومفهوم الشخصية سجن يعلى على الفرد بهدف تكريس الأوضاع السائدة في مجتمع من المجتمعات. والمهم أن يصدر الإنسان عن فعل حر بمكتمل إرادته الحرة، سواء أكان هذا الفعل هادفا أم لم يكن. ولأن الإنسان ليس مسجوناً، وفقاً للوجوديين، في إفسار شخصية تحددها النشأة والتفاعل مع الواقع، ويشوبها ما هو سلبي، ويميزها ما هو إيجابي، فهو يستطيع أن يعاود الفعل دائما في حرية، وأن يعارس حرته من جديد مع كل فعل حر.

والمفهوم الوجودي يصلح مدخلا لتعريف مفهومي الحرية، وإن اختلفت مع النتائج المترتبة وجوديا على هذا المدخل. والفعل والحرية الفردية صنوان لا ينفصلان حقا، ولكن في سياق آخر غير السياق الذي يدرجهما فيه الوجوديون. أنا حين أفعل لا أفعل في فراغ، ولا أصدر عن فراغ، أنا أفعل في واقع اجتماعي تاريخي، محكوم بجدلية الوحدة والصراع، بين ثنائية الضرورة من جانب، والحرية من جانب آخر. وهذا الواقع الاجتماعي الذي أفعل في ظلّه محكوم بالآف الضروريات الاقتصادية والسياسية والسلوكية والأخلاقية والعادات والتقاليد، وما إلى ذلك من ضرورات. وهذا الواقع الاجتماعي التاريخي، يمكن أن يسلبني القدرة على الفعل الحر، بالوعود والوعيد، بالسجن والتشريد، بالرحمان من العمل وبالتالي من لقمة الخبز الضرورية لعيشي، وما إلى ذلك من آف الوسائل المحسوسة وغير المحسوسة التي قد تؤثر في فعلي الحر، وتحد قدرتي، ويقمع فعلي. وهذا الواقع الذي يتأتى أن أتفاعل معه وأنا أفعل، أيّا كان فعلي، بشكل جانبا من ضرورياتي الملزمة، ولا يخدم في كل الأحوال حريتي. وواقع الاجتماعي التاريخي هذا محكوم، بقدر ما أنا محكومة، بالجدلية الثابتة القائمة على الوحدة والصراع بين الضرورة والحرية. وأنا أجد نفسي في واقع ليس من صنعي واختياري، وإن ملكت أيضا مع غيري من الناس السعي إلى القضاء على ضرورات، ضرورة بعد ضرورة، وما هو ضرورة اليوم يصبح حرية غدا بفضل الفعل الهادف للبشر. ولا يكتسب فعل المعنى إلا من خلال هذا التفاعل الذاتي/الموضوعي الدائب بيني وبين واقعي، وإلا من خلال تراكم هذا الفعل في اتجاه تغيير الواقع الموضوعي بهدف توفير شروط موضوعية أفضل لفعلي وبالتالي لحريتي. ومن ثم فحريتي هي جزئيا جدل ذاتي/موضوعي دائب بيني وبين واقعي التاريخي الاجتماعي، وهو جدل لا يخدم أبدا، إذ تتبقى دائما ضرورة تتأتى مجازتها لممارسة أكبر وأشد فاعلية لحريتي. ويبقى الجدل حيا بين الضرورة والحرية في

الواقع الموضوعي، وما من مخلوق يفلت من هذا الجدل، وما من مخلوق حر على إطلاق الحرية، إلا إذا أصيب بالجنون فانفصم انفصاما كليا عن واقعه.

ويعقد هذا الجدل الذاتي/الموضوعي جدل ذاتي/ذاتي بمجرد أن نقر بمفهوم الشخصية، ليس بوصفها شخصية استاتيكية جامدة، بل بوصفها شخصية قابلة للنمو والتغيير والتطور إلى الأفضل، شخصية تعيد صياغتها مع كل حل يرصد عنا كما نعيد صياغة الواقع من حولنا. وأنا صاحبة هذه الشخصية المعينة، لست حرة على إطلاق الحرية، أنا بطوري محكومة بالوحدة والصراع بين ثنائية الضرورة والحرية، ضروري في غالب الأحيان مروّعة بحكم تربية النشأة، وحررتي مكتسبة في وجه هذه الضرورة ورغما عنها، تربيتي الأولى القامعة، وما من أحد منا إلا وتربيته مقموعة وقامعة للتوائم مع الأسرة والأب، والطبقة والبنان الطبقي، والمعلم والحاكم، وما إلى ذلك، تحكمني كما تحكم كل الناس، آلاف الضرورات الاقتصادية والسياسية والثقافية والحضارية والدينية والسلوكية للثقافة السائدة والمتغلّظة في ضرورة الخضوع المرة بعد المرة بغيّة التوائم مع مجتمع قاهر.

وتتضاعف ضرورياتي بدل المرة مرات معيقة لإمكانية الفعل الحر، نتيجة لوضعيتي كأمراة في ظل مجتمع طبقي رجولي، والتربية التي تتلقاها الأنثى في ظل هذا المجتمع تتلخص في إلغاء الذات لصالح الآخر الذي هو الرجل، وإفناء هذه الذات في الآخر، بحيث يغيب صوت الأنثى الخاص، وإرابتها الحرة، وقطعا الإيجابي، ويغيب باختصار كيانه الحر المفترض أن يقف في ندبة مع كيان الرجل، أمي، الأنثى المقهورة، قهرتني لكي أتوام مع مجتمع قاهر لا يقبل سوى امرأة مقهورة، علمتني أمي ألا أقول، ولا أفعل، ولا أصرح، وصادرت كل مرة صوتي قبل أن يرتفع، باركت سلبيتي، وأدرجت إيجابيتي في نوع من العنوانية، علمتني كيف أبتمس، وكيف أنضني، وحاصرت كل مرة غضبي بوصفه فعلا منكرا، وروضتني أمي وقلمت أظافري، وعلمتني أن الحب عطية بلا مقابل، وأن للعطاء طريقا واحدا، علمتني أمي كيف ألغي ذاتي في المحبوب لكي أكون، أو بالأحرى لكيلا أكون. وتعلمت فيما تعلمت أن أهر ذاتي، واقتضاني التحرر من تربيتي المقموعة عمرا، أقع بلا وعي في الموروث، وأعادو وبقتي بالوهي بالمكتسب.

واندرجت حياتي في ظل هذا المفهوم بوصفها صراعا بين طرفي الثنائية: الضرورة والحرية، صراع ذاتي/ذاتي ضد موروثات الشخصية، وصراع ذاتي/موضوعي ضد ضرورات الواقع الموضوعي، ولكننا لم تندرج أبدا في خط صاعد، لقد جبنّت كثيرا عن خوض الصراع، واستسلمت كثيرا لموروثي كأنما هو قدر، وصنعت بيدي كل مرة سجن، وعرف مساري إلى الحرية الانحناءات، يتناوونني الإقدام والإحجام، الرغبة العارمة في احتضان الحياة والعزف عنها، الفعل للحر وانعدام الفعل الحر.

وقد سجنّت مرتين في العهد الملكي سنة ١٩٤٩، ووجهت إليّ تهمة محاولة قلب نظام الحكم، ومرة عام ١٩٨١، ووجهت إليّ تهمة التخابر مع دولة أجنبية، وعرفت قسوة السجن الأولى في زنازنة انفرادية، وقسوة التهمة الجائرة في المرة الثانية في ظل تهمة جائزة ومخزية. غير أنني أعرف الآن، بعد خبرتي الطويلة بالحياة، أن سجن الذات الذات هو أقسى أنواع السجن. وقد تعرضت لما يتعرض له كل مشتغل بالسياسة من عقوبات محسوسة وغير محسوسة، وتبعثر لفترة كيانتي وأنا أكتشف أن بيتي وبيت أخي محمد عبد السلام الزيات قد أخضعنا لوسائل الرقابة والتصنّت بالصوت والصورة، لمدة امتدت ثلاث سنوات، غير أنني أعرف الآن أن لحظة تصالح في حرية مع الذات تعادل كل أنواع العقوبات التي أنزلتها السلطة بي، وأني كنت، وكنت فحسب، حين فعلت في حرية لإعادة صياغة ذاتي ومجتمعي.

وقد كانت الكتابة بالنسبة لي، على تعدد مقاصدها، فعلا من أفعال الحرية، ووسيلة من وسائل إعادة صياغة ذاتي ومجتمعي، وإن تعددت في ظل الإطار ذاته أوجه الحرية التي مارستها عن طريق الكتابة.

وقد عنت كتاباتي السياسية التي تم بعضها في إطار عملي بوصفي رئيسة للجنة الدفاع عن الثقافة

القومية، طرحا لترديدي وراء ظهري، واكتشافا على الورق، وفي مواجهة الذات، لموقفي من الأحداث، وتحديدًا أدق وأعظم لهذا الموقف الذي اكتسب البلورة من خلال الكلمات. كما عنت هذه الكتابات السياسية إشهارا لهذا الموقف الذي يتعارض عادة والموقف السائد. ويمدّ ما يتطلبه هذا الموقف من مجازاة للخلاف والتناقض التي قد ترتب عليه، بمدى ما أمارس حريتي. وأنا إذ أعدد موقفي وأشهره المرة بعد المرة أتلقى التعريف، وتبتين ملامح هويتي، وأمارس الحرية وأنا أتصور أن وجودي يتوكل جسمًا صلبًا، خارج حدود ذاتي الضيقة.

وفي كتاباتي النقدية يختلف الأمر، فيحكم المنهج التحليلي الذي انفرد بي لفترة، ولم يعد، التي ذاتيتي وأخضع نفسي كمكتلة لمنطق العمل الأدبي، أيًا كان منطق مخالفًا لمنطقي، وأعمل عقلي دون بقية حواسي تحت مظلة الآخر، كما في لعبة الشطرنج. ويشكل هذا في المدى الطويل عناء كبيرًا. وبعد عدة مقالات متتالية عن نجيب محفوظ، عن الفترة ما بين «اللس والكلاب» و«ميرامار»، توقفت متعذرة عند «ثثرة فوق النيل»، وأنا أتمنى أن أغرق العوامة بمن فيها. كنت قد أخضعت نفسي طويلا لمنطقات نجيب محفوظ المعادية للمنطقتي، وغرقت طويلا في عالمه الصوفي المبنى على وحدة الوجود، واستخدمت طويلا مفرداته الثنائية عن مفرداتي. وحين جمعت إلى جانب تحليل النص مناهج أخرى في بحثي عن «صورة المرأة في القصص والروايات العربية»، تحررت، وصوتي يظهر جنبًا إلى جنب مع صوت الآخر، ومنطقي جنبًا إلى جنب مع منطق.

وعلى كل، فعلي في مجال النقد الأدبي كان في كل الحالات حرية، من حيث هو توكيد لذاتي ولقدراتي، ومن حيث كان يصلًا واتصالًا بالآخر والآخرين، ومن حيث حاولت أن أوصل متعنتي بالعمل الفني إلى الآخرين. وتبقى متعة الوصل والاتصال، متعة ضرورية لممارسة حريتي في كل ما أكتب، وإن اختلف هدف ما أكتب، وأكون حرة فحسب حين أصل وأتصل، وترتبط المتعة ذاتها بعملية التدريس التي مازلت أقوم بها.

وتبقى الحرية المصاحبة لعملية الإبداع حرية فريدة، لا يوازئها عندي إلا الحرية التي يمارسها الإنسان في أثناء العمل الجماهيري في حالة مد ثوري، وهو شرط لم يتوفر في الفترة الأخيرة. ففي الإبداع والعمل الجماهيري، دون بقية النشاطات، ينشغل الإنسان بكيته مجتمعة، بكل قدراته الإنسانية، سواء منها العقل أو الحس أو الوجدان. وفي كل من المجالين يُعيد الإنسان في حرية إنتاج ذاته وإنتاج واقعه، ويمارس أسامي أنواع حريته. وقد يتحفظ القارئ على مساواتي للعمل الجماهيري بالإبداع في هذا المجال، ويتوجب عليّ أن أشرح أنني بنت مد ثوري هائل في النصف الثاني من الأربعينات كاد يقطع النظام من أساسه، لولا مجيء حركة الضباط في ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وأني شخصيًا ساهمت في هذا المد الثوري مساهمة فعالة، من حيث كنت، وأنا طالبة، واحدة من بين ثلاثة أماء اللجنة الوطنية للطلبة والعمال التي قادت كفاح الشعب المصري سنة ١٩٤٦. وفي الشارع كنت بكيته الإنسان مجتمعة، بقدراتي العقلية والوجدانية والصحية معًا. في الشارع كنت، كذا، نعيد إنتاج مجتمعنا، كنت النحن التي هي الأنا، نصنع الغد، نتحمسه وهو يتشكل وهو يتخلق، وتنتشي هذه النشوة التي لا توازئها إلا نشوة الإبداع، ونحن نمارس الحرية كما ينبغي أن نمارس.

وفي كل عمل إبداعي صدر عني كنت أعيش بوعي حريتي وأنا أكتب، وأبلور بلاوعي مفهومي للحرية في طياته. وفي «الباب المغتوح» (١٩٦٠) يرتبط مسار الفرد بمسار الوطن ارتباطًا عضويًا، ومسار الأنا بمسار النحن، إيجابًا وسلبًا، حرية وفقدان الحرية، ويندرج الاثنان في كل مقبول ومفهوم في خط صاعد من البداية إلى النهاية، برغم كل المنحنيات، وفي تطور اجتماعي تاريخي سواء على مستوى الوطن أو مستوى الفرد. وفي هذه الرواية أرسيت ثلاثة مستويات للمعنى، يعرض المستوى الأول لمسار الشخصية، وهي هنا أنثى تنتمي للطبقة الوسطى، مرورًا من المرافقة إلى النضوج في الفترة من ٤٦ إلى ١٩٥٦، ويعرض المستوى الثاني لمسار الوطن في الفترة ذاتها، واستقلالها عن الاستعمار يتأكد بعد عدوان ١٩٥٦، بينما يعرض المستوى الثالث لبعض قيم وسلوكيات الطبقة الوسطى التي تتأثر مجازتها حتى تتحقق الحرية الحقة لكل من الشخصية والوطن. ويندرج المستويات الثلاثة بحيث تصبح في الرواية وحدة لا تتجزأ.

وتطرح «الباب المفتوح» العلاقة الجدلية بين الفرد من ناحية وحرية مجتمعه من ناحية أخرى، والشروط الضرورية لتحقيق الحرية على المستويين، وتذهب إلى أن الفرد لا يجد نفسه حقا، ولا يجد حريته بالتالي، إلا إذا فقدنا بداية في كل أكبر وأهم منه، وهو -في هذا الإطار الروائي- النضال من أجل تحرر الفرد، وتحرر الوطن من بقايا الاستعمار. والفرد في هذه الرواية في اتصال نسبي مع مجتمعه، وحرية تتمشى مع حرية وطنه ولا تتعارض من هذه الحرية، ونهاية الرواية تبين بوصفها بداية للوطن والشخصية، والأشياء تسير على ما ينبغي أن تسير عليه متطورة إلى الأفضل. وهذا التصالح النسبي مع الواقع يضيف على الرواية الشكل الذي ينمو بطريقة عضوية وطبيعية من بداية إلى وسط إلى نهاية، والذي يتكون من تراكم لحظات درامية مكثفة ذات دلالة. وقد شئت التجديد في هذه الرواية، وجددت من حيث استبدلت بالوصف الذي كان سائدا في الرواية المصرية في ذلك الحين السرد الدرامي، ولكن التجديد بقي في إطار التصالح النسبي، واندرج في يسر، في إطار ينمو بمنطقية من بداية إلى وسط إلى نهاية.

ويزيق الماهاش والأشياء تنهاى بداية من ١٩٦٧: وتتعد أوجه الحقيقة وتتعد، ولا تلقى الأسئلة إجابة، ولا يعد التصالح مع الواقع الاجتماعي ممكنا، ولا حتى مجرد رصد حركة تطوره. وتتنق مفهومات الحرية وترق مع «الشيخوخة» وقصص أخرى» (١٩٨٦)، يقتصر على جدل الذات مع الذات لتحقيق الحرية، وجدل الذات مع الآخر، خاصة في علاقة حميمية. ويتعد الشكل بمدى ما تعقد الرؤية، ويصبح لونا أحاديا من السرد أعجز من أن يسك بحقيقة جزئية، أما الحقائق الكلية فلا مجال لها في مجموعة «الشيخوخة».

وتتشغل هذه المجموعة بصراع الذات ضد الذات لتحقيق الحرية، وبصراع الوعي الحق ضد الوعي الزائف، وبصراع المكتسب في حرية المروث عن طريق التربية، وتصيب جبهة القيم والسلوكيات هي الجبهة التي يرسدها العمل القصصي. وفي هذه المجموعة تصور معركة الإنسان من أجل الحرية بوصفها معركة تستطيل ما استطال عمره، وهو يسقط عنه المزيد من حبال الترويض والتربية، ويجاوز دائما وأبدا المزيد مما قدر له طبقا ومجتمعا، إلى ما يقدره هو لذاته، والحرية الفردية لا تكون أبدا حرية مبنولة ولا حرية نهائية. كما تعرض المجموعة لجذلية العلاقة بين حرية الفرد وحرية الآخر، خاصة في علاقات الحب والزوجة والأمومة، حيث تميل هذه العلاقات في بعض الأحيان إلى مصادرة ذاتية الآخر، وبالتالي حريته، لنصاب الذات، وتنتهي عادة بفقد الطرفين لحيتهما الحقة، والجاني مجني عليه والمجني عليه جاني، والكل منشغل بإلغاء ذاتية الآخر وتعويله إلى مشروعه أو موضوعه، والقاهر لا يعرف الحرية ولا المقهور.

ولا تجري قصص مجموعة «الشيخوخة» على تخصصها بدقة العلاقات التي تعرض لها في فراغ، بل هناك دائما هذا الواقع الاجتماعي التاريخي يجثم بثقله على الشخصيات، وبافتقاره إلى الحرية، ويلتبس الحرية الفردية في ظله.

وفي الرواية القصيرة «الرجل الذي عرف تهمة» (١٩٩١)، يقف الفرد العادي الممثل للآخرين الناس عاريا إزاء واقع اجتماعي قاتم، يصادر حرية الفرد بالتوقيف في السجن، وبالتصنت والتجسس على بيته بالصوت والصورة، وبتزوير شرائط التصنت والتجسس عن طريق المحتاج تزوير يؤدي إلى الإدانة. وتثير هذه الرواية القصيرة سؤالا كبيرا يمتد ما امتدت: هل يتأتى للفرد، أي فرد، أن يتمتع بحريته حتى في أدناها، حرية الحركة في ظل واقع بوليسي قاهر تتعدد وسائل قمعه وآلياته القمعية المحسوسة وغير المحسوسة؟ وإلى أي مدى يسأل الإنسان العادي بسليته وانطوائه على ذاته، عن هذا الوضع المتفاقم الذي يطول الكل في الواقع، لا مجرد مجموعة من المشتغلين بالسياسة.

وقد أخضعت رجلا عاديا، ليس له في العير ولا التفير كما يقال، لجانب من تجريبي في السجن بعد حملة ١٩٨١، وكان اكتشاف عملية التسجيل التي فرضت على بيت أخي وبيتي، واكتشاف عملية تزوير شريط التسجيل بهدف جمع أدلة إدانة، بالضرورة، لاكتشافا مؤلما، وهذا أقل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد. ولكن يبقى في كل تجربة، أيا كانت درجة إيلاهما، عنصر كوميدي يدمج إلى الفكاهة والسخرية، وهذا هو العنصر الذي استخدمته في كتابة «الرجل الذي عرف تهمة» في محاولة لانتزاع الضحكات من موقف فاجع، وإمكانية التعامل مع واقع قاهر وقامع.

وفي وجه أوضاع قاهرة لا تؤذن بالتغيير، لم أعد أملك سوى النقد الساخر والضحك أحيانا. ووجدت نفسي أكتب، كما لم أكتب من قبل، رواية يمكن أن تترج في إطار الأمثلة Parable، أو في إطار الهجاء الاجتماعي Satire. حين استطلعت أن أعلو على تجريتي وأن أرقبها من الخارج وأنا أضحك وأضحك الآخرين منها، امتلكت بمسخرتي هذه حريتي.

وقد انتهيت أخيرا من عمل يصعب وصفه، فهو قطعاً ليس بالرواية، وهو قطعاً ليس بالسيرة الذاتية التقليدية، وإن انطوى على جزء من هذه السيرة، يكتسب شكلاً غير تقليدي. وسميت هذا العمل الذي لم ينشر بعد «حملة تفتيش: أوراق شخصية»^{*}. ويتكون هذا العمل من جزأين، الجزء الأول بداية سيرة ذاتية لا تكتمل تتناول سنوات الوعي، وإن تحلقت حول منتصف العمر، والجزء الثاني يتكون من أوراق كتبتها وأنا في سجن النساء في ١٩٨١، تدور حول تجربة السجن، وتتعلق من جديد حول منتصف العمر بمنظور جديد، ثم تبلوره في أثناء فترة السجن، وحملة التفتيش التي تقع فعلاً على المستوى المادي للسجن، تدور بالطبع على مدار العمل على المستوى النفسي، وأنا أمعن التفتيش في أغوار نفسي، أبعد الأوهام عن الذات وهما بعد وهم، وأمزق أساطيري أسطورة بعد أسطورة، لأقف في نهاية المطاف متصالحة مع الذات بكل إيجابياتها وكل قصورها.

وتتشغل «حملة تفتيش» بقضية الحرية في أكثر من اتجاه، وتجمع في معظمها ما بين محورين أساسيين يتناولان علاقة الذات بالذات وبالأخر، من ناحية، وعلاقة الذاتي بالموضوعي أي بالواقع القاهر، من ناحية أخرى، في ظل سعي إلى الحرية يصيب أحيانا، ويخيب أحيانا أخرى، نتيجة لمجموعة القيم والسلوكيات الزائفة التي نرزع تحت وطأتها، ونتيجة لقصورات في شخصية يتناولها الإقدام والإحجام، الجراءة والخوف، اختيار الأصعب والاستسلام إلى الأسهل، الحقائق والأوهام عن الذات والآخرين.

إن أحدا لم يعد يملك أن يسجنني، أقول وأنا في الثامنة والخمسين، وأنا في طريقي إلى السجن المح حريتي مكتملة في آخر الطريق وتصالحي مع الذات بعد مشوار طويل، ولكن لم تكن هذه الحرية بالحرية المبثولة ولا بالحرية النهائية. يتكئ علي وقد طمعت في السن، أن أعاود بالفعل الحر والهاتف توكيد حريتي المرة بعد المرة، بفعل حر بعد فعل، سواء تمثل هذا الفعل في مواقف أو كلمة ...

وأفقد حريتي في كل مرة أقول فيها لنفسي: طال المسار وأن لي أن أستكين.

^{*} نشرت هذه المقالة في مجلة «عقول»، المجلد المادي عشر، العدد الثالث، غريب ١٩٩٢، ص ٢٢٧ - ٢٢٩.

^{**} نشر هذا العمل فيما بعد في روايات الهائل، دار الهلال، ١٩٩٢.



سيرة حياة لطيفة الزيات

- ولدت في دمياط ١٩٢٣ وتلقت تعليمها بالمدارس المصرية وحازت على درجة الليسانس ١٩٤٦ والدكتوراة ١٩٥٧ من جامعة القاهرة.

العمل الأكاديمي

- تدرجت في الوظائف الجامعية بداية من ١٩٥٢ إلى أن وصلت إلى درجة أستاذ في النقد الإنجليزي سنة ١٩٧٢. وشغلت رئاسة قسم اللغة الإنجليزية وآدابها لفترة طويلة.

- تعمل حاليا أستاذًا متفرغا بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية البنات جامعة عين شمس. وهي عضو في اللجنة الدائمة لفحص الأعمال العلمية للترقية إلى درجة أستاذ في الأدب واللغة الإنجليزية. وإلى جانب عملها بكلية البنات جامعة عين شمس شغلت المناصب الأكاديمية التالية:

رئيس قسم النقد والأدب المسرحي بمعهد الفنون المسرحية.

مدير أكاديمية الفنون.

- وفي الفترة القصيرة التي أدارت فيها الأكاديمية في أوائل السبعينات مضرت معهد الكونسرفتوار بتعيين عميدة مصرية بدلا من العميد السوفيتي، وقصرت كل بعثات وزارة الثقافة للحصول على الماجستير والدكتوراة على معيني معاهد الأكاديمية، وساهمت في تطبيق لائحة الجامعات المصرية على أعضاء هيئة التدريس في معاهد الأكاديمية المختلفة.

العمل الثقافي والسياسي

- انتخبت وهي طالبة سكرتيرا عاما للجنة الوطنية للطلبة والعمال ١٩٤٦، وهي اللجنة التي قادت في تلك الفترة كفاح الشعب المصري ضد الاحتلال البريطاني.

- رئيس لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التي ساهمت في إنشائها ١٩٧٩ للدفاع عن الثقافة المصرية ضد المؤثرات الأجنبية الضارة ولحماية المنطلقات الفكرية التحررية للشخصية المصرية العربية.

- عضو مجلس السلام العالمي.

- عضو منتقِب في أول مجلس لاتحاد الكتاب المصريين.

- عضو بلجنة التفرغ والقصة بالمجلس الأعلى للفنون، وسبق لها في الستينات الاشتراك في لجنة القصة وعضوية لجان جوائز الدولة التشجيعية في مجال القصة القصيرة والرواية.

- تابعت الإنتاج الأدبي في مصر بالنقد من خلال البرنامج الثاني في الإذاعة في الفترة ما بين ١٩٦٠ و١٩٧٣.

- أشرفت على إصدار وتحرير الملحق الأدبي لمجلة الطليعة الصادرة عن دار الأهرام، وكان هذا الملحق أول ما عرض بالحليل والتقييم الشامل لأدب الشباب في الستينات ثم في السبعينات.

- أثبت ومازالت تبدي اهتماما حقيقيا بشؤون المرأة وارتباط قضية المرأة ارتباطا جديرا بقضية المجتمع. وحررت بابا أسبوعيا في شؤون المرأة في مجلة حواء في الفترة من ١٩٦٥ إلى ١٩٦٨. وفي إطار الاهتمام بشؤون الأسرة والطفل شغلت لفترة منصب مدير ثقافة الطفل في الثقافة الجماهيرية.

- حصلت على جائزة الدولة التقديرية في الآداب سنة ١٩٩٦.



المؤلفات

مؤلفات باللغة العربية

مؤلفات إبداعية

الباب المفتوح: رواية (ترجمت إلى الروسية والأزبكية)

١٩٦٠ مكتبة الأنجلو

١٩٨٩ الهيئة العامة للكتاب، طبعة ثانية،

١٩٨٦ دار المستقبل العربي

الشيخوخة وقصص أخرى: مجموعة قصصية

(ترجمت إلى الإسبانية)

١٩٩٥ دار شرقيات

الرجل الذي عرف تهمة: رواية قصيرة

١٩٩٢ كتاب الهلال

حلمة تفتيش: أوراق شخصية (سيرة ذاتية)

(تصدر في سبتمبر ترجماتها إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية)

١٩٩٤ الهيئة العامة للكتاب

بيع وشراء: مسرحية

١٩٩٤ دار الهلال

صاحب البيت: رواية

(تصدر قريباً ترجمتها الإنجليزية)

مؤلفات نقدية

- نجيب محفوظ: الصورة والمثال

- من صور المرأة في الروايات والقصص العربية

- أضواء: مقالات نقدية

- فورد مانوكس فورد والصدارة

مؤلفات باللغة الإنجليزية:

أبحاث في النقد الأدبي الإنجليزي والأمريكي:

- المفارقة كعنصر بنائي في العمل الفني

- نظرية هيمنجواي الأدبية

- هيم وفورد مانوكس فورد، دراسة مقارنة

- ت.س. إليوت وفورد مانوكس فورد والمعادل الموضوعي

- فورد مانوكس كناقذ موضوعي

- د. ه. لورنس ومفهوم العضوية

- كلاسيكية هيم

- تحليل نقدي لرواية فورد مانوكس فورد: المسكري الطيب

- فورد مانوكس فورد حول المفارقة

ترجمة

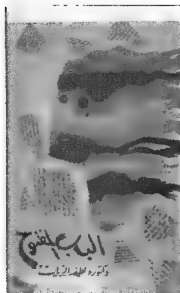
- مقالات نقدية، ت.س. إليوت

- حول الفن، رؤية ماركسية، ترجمة وتعليق لطيفة الزيات

تحت الطبع

- مختارات نقدية غربية (دراسات مترجمة)

- حركة الترجمة الأدبية في مصر بين ١٨٨٢ و ١٩٢٥



ببليوجرافيا بأعمال لطيفة الزيات وما كتب عنها

بعض الكتابات النقدية عن أعمال لطيفة الزيات

- ١- إبراهيم، عزت محمد
«الباب المفتوح»
الأديب، القاهرة، ١٢/ ١٩٦٠.
- ٢- إسكندر، سهيل
«عندما تكون المرأة هي لطيفة الزيات»
الأديب، ٢ ديسمبر ١٩٩٢.
- ٣- باريوت، محمد جمال
«بنية الشفعية الروائية ودلالاتها في رواية «صاحب البيت»»
٤- الهجري، نعتات
«ذاكرة القهر في «صاحب البيت»
للكتورة لطيفة الزيات»
صوت العرب، ٢٩ يناير ١٩٧٥، ص ٧.
- ٥- بركاة، محمد
«حملة تفتيش: أوراق شخصية»
سنة إرباب
دار الساقى، كتابة السيرة الذاتية في مصر
رانيا.
- ٦- التميماني، مي
«أبناء لطيفة الزيات، حملة تفتيش: أوراق شخصية»
أديب، ٩٨-١٠٠، يناير ١٩٩٢.
- ٧- الجمال، أحمد مختار
«الحب في رواية «الباب المفتوح»»
النشور، القاهرة، ١٢/ ١٩٦٠.
- ٨- الجندي، ماجدة
«صباح الخير، الخميس ٢ ديسمبر ١٩٩٢، ص ٦٦،
عن «حملة تفتيش»».
- ٩- حمودة، حسين
«شجر الطائر... شجر السرب»
«قراءة في رواية لطيفة الزيات، «صاحب البيت»»
القاهرة، العدد ١١٣٦، يناير ١٩٩٥، ص ١١٠-١١٢.
- ١٠- خوري، إلياس
«الشاهد الشهيد، حجة إلى لطيفة الزيات»
الطريق، نوفمبر- ديسمبر ١٩٩٥.
- ١١- داود، عبد الوهاب
«مراجعة: رواية لطيفة الزيات، «صاحب البيت»»
«من الموتى تخرج من التزام على الماء»
الحياة، ٧ يناير ١٩٩٥، العدد ١١٦٤٥، ص ١٦.





١٢- درّاج، فيصل
لطيفة الزيات أو الخلق المتسع،
الأهالي، ١٠ يناير ١٩٩٦.

١٣- درّاج، فيصل
النص الجليل لمسألة المثقف التثليل،
الطريق، العدد السادس، نوفمبر - ديسمبر ١٩٩٥.

١٤- دكروب، محمد
في عالم لطيفة الزيات
مصنفت منذ الأربعينيات ولا تنضب
رحلة لطيفة الزيات، د. رشدى عاشور،
الطريق، العدد السادس، نوفمبر - ديسمبر ١٩٩٥.

١٥- درّاج، فؤاد
في الرواية المصرية،
الكاتب العربى للطباعة والنشر، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٨.

١٦- الديب، علاء
«حملة تفتيش»،
صباح الخير، الخميس، ٢٩ أكتوبر ١٩٩٢، العدد ١٩٢١، ص ٦٦.

١٧- الديب، علاء
صباح الخير، الخميس ٢٧ أكتوبر ١٩٩٤، العدد ٢٥٢٥، ص ٥١.

١٨- الراعي، علي
الرواية في الوطن العربى،
ار المستقبل العربى، القاهرة.

١٩- رشيد، أمينة
في جماليات الرواية والأدبيات العربية - المظاهرة والمعرفة الشعبية في الرواية: نماذج من الأدب الفرنسى والعربى في مصر،
أدب، ولقد، القاهرة، ١٩٨٦/٩.

٢٠- رمزى، كمال
فيلم الباب المفتوح: أسواق الحرية،
أدب، ولقد، العدد ١٠٦، ١٩٩٤.

٢١- الزواهد، مديحة
صورة المرأة العربية في القصص والروايات العربية: مراجعة،
أسرى، ١٢ يناير ١٩٩٠، ص ٦٢-٦٥.

٢٢- سالم، عبد الحامد
الكتورة فاطمة مرسى تتحدث في جامعة لندن عن:
الرجل الذي فقد ظله، النص والكتاب، الباب المفتوح،
صباح الخير، القاهرة، ٢٦ مارس ١٩٩٤.

٢٣- سمعان، منى
الخرج من الحمار الضفأ،
أدب، ولقد، يناير ١٩٩٣، ص ١٠٣ - ١٠٩.

٢٤- سليمان، عاطف
رسالة شبيب طبيب،
أدب، ولقد، يناير ١٩٩٣، ص ١٠١ - ١٠٢.



٢٥- السيد، جلال
«أوراق شخصية»، حملة تقتنيش،
الجمهورية، الخميس ٢٩ أكتوبر ١٩٩٢، ص ١٤.

٢٦- الشاروني، يوسف
رواية «الباب المفتوح» تعبر عن أزمة الفتاة المصرية،
المناء، القاهرة، ٢٠ يونيو ١٩٩٠.

٢٧- الشاروني، يوسف
دراسات في الأدب العربي المعاصر،
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٩٤.

٢٨- شريف، هبة
هل النقص الانساني خصوصية؟
دراسة لرواية «الباب المفتوح»،
هاجر، - سينما للنشر، القاهرة ١٩٩٢.

٢٩- صالح، أحمد عباس
«الباب المفتوح»،
الجمهورية، القاهرة، ٢٠ يونيو ١٩٩٠.

٣٠- العالم، محمود أمين
قراءة في حملة تقتنيش: أوراق شخصية، الدكتوراة لطيفة الزيات،
الوطن، العدد ٦٠٢٥/٤٧١، ١٥ نوفمبر ١٩٩٢، ص ٣٨.

٣١- عبد القادر، فاروق
شموه الشيخوخة يسقط على أرض الماضي،
الهلال، مارس ١٩٨٧، ص ١١٦-١٢٢.

٣٢- عبد القادر، فاروق
لطيفة الزيات تنظر روائها بصدق،
روز اليوسف، ١٩ أكتوبر ١٩٩٢، العدد ٣٣٥٨، ص ٥٢.

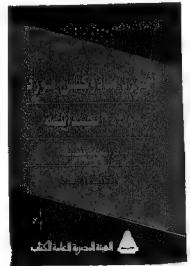
٣٣- عبد الله، عبد البديع
الرواية الآن: دراسة في الرواية العربية المعاصرة،
مكتبة الاندلس، القاهرة، ١٩٩٠.

٣٤- عبد الله، عبد البديع
الذات والآخرين والتأثير الاجتماعي في «الشيخوخة» للدكتوراة لطيفة الزيات،
إبداع، مايو - يونيو ١٩٩٠، العددان الخامس والسادس، السنة الثامنة.

٣٥- غريب، مأمون
الدكتوراة لطيفة الزيات وتشكيل الوعي السياسي للمرأة،
آخر ساعة، القاهرة، ٢ فبراير ١٩٩٢.

٣٦- غزوله فريال جبوري
أيديولوجية بنية النص، لطيفة الزيات نموذجاً،
فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٢، ص ١٠٨-١١٩.

٣٧- غزوله فريال جبوري
«أوراق شخصية» نموذجاً لصيرورة الذاتية،
أنب وتك، العدد ١٠٦، يونيو ١٩٩٤، ص ٣٦-٤٨.



- ٢٨- الغيطاني، جمال
أوراق لطيفة الزيات،
الأخبار، ٢١ أكتوبر ١٩٩٢.
- ٢٩- الفاروق، عمر
السيمفونية الناقصة،
الأهرام، ١٥ نوفمبر ١٩٩٥.
- ٤٠- فريد، ماهر شفيق
شاهدة على عصر لطيفة الزيات والتقدم الإنجليزى،
الأهالي، العدد الأول، ١٥ يونيو ١٩٩٤، العدد الأول من كشكول.
- ٤١- فهمي، سمير
أزمة لطيفة الزيات،
الأهالي، العدد ٤٣٧، الأربعاء ٢١ نوفمبر ١٩٩٠.
- ٤٢- فوزي، محمود
أدب الأناضول الطويلة،
دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧.
- ٤٣- مصطفى، نوال
كتاب أوراق شخصية،
الأخبار، ٢٩ أكتوبر ١٩٩٢.
- ٤٤- مهران، فوزية
باب لطيفة الزيات المفتوح
روز اليوسف، ٢٥ يونيو ١٩٩٠، العدد ٣٢٣٧.
- ٤٥- مهران، فوزية
رغم على السليمان، سيقى هرا مقمى رواية لطيفة الزيات الرجل الذي عرفته من خلال عمله فتش أوراق شخصية،
أدب ولقد، العدد ١٠٦، يونيو ١٩٩٤.
- ٤٦- موسى، شمس الدين
الأبعاد الرمزية في رواية «صاحب البيت» لطيفة الزيات،
إبداع، العدد السابع، يوليو ١٩٩٥، ص ١٣٧-١٣٩.
- ٤٧- موسى، فاطمة محمود
حريق القاهرة في الرواية المصرية المعاصرة،
الكتاب، القاهرة، ١٩٩٧/٢.
- ٤٨- النعيمي، سلوى
عندما يتنازع التاريخ والتاريخ الشخصي. لطيفة الزيات المشاكسة الجميلة،
بريد الجنوب، السنة الأولى، العدد ٢١، الاثنين ١٨ سبتمبر ١٩٩٥.
- ٤٩- النقاش، فريدة
«عملية تفتيش» لطيفة الزيات،
أدب ولقد، العدد ٨٧، نوفمبر ١٩٩٢.
- ٥٠- النقاش، فريدة
مسرحية بيع وشر،
أدب ولقد، العدد ١٠٦، يونيو ١٩٩٤، ص ٥٧-٦٦.
- ٥١- وادي، طه
صورة المرأة في الرواية المعاصرة،
مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، ١٩٧٣.

- 1- Allen, Roger
The Arabic Novel: A Historical and Critical Introduction, University press Syracuse, 1982.
- 2- Badawi, Mohammed Mustafa
A short History of Modern Arabic Literature, Clarendon press, Oxford, 1993
- 3- Fahmy Sohair
Parti d'en Pire P. 22, AL Ahram Hebdo, 22-28 November, 1995
- 4- Hafiz, Sabry
"The Egyptian Novel in The Sixties", Journal of Arabic Literature. 1976, p. 0068- 0084
- 5- Mahmoud, Fatma Moussa
The Arabic Novel in Egypt 1914-1973, General Egyptian Book Organization
- 6- Zeidan, Joseph T.
Women Novelists, The Formative years and Beyond, State University of New York Press.

بعض شهادات لطيفة الزيات وحوارات معها

- ١- السياسة ١٤ فبراير ١٩٧١، الصفحة السابعة حديث أجراه سميح سمارة تحت عنوان «القضايا الشرسة والعلم ولطيفة الزيات».
- ٢- العربي، يونيو ١٩٨٩، ص ٩٧-١٠٢، حوار أجرته مع لطيفة الزيات أمينة النقا.
- ٣- أسرتي، السبت ١٥/٢٢ إبريل ١٩٨٩.
- ٤- ألف، مجلة البلاغة المقارنة، العدد العاشر ١٩٩٠، الماركسية والنضال النقدي، ص ١٣٤-١٥٠، حوار أجراه مجموعة من المثقفين مع لطيفة الزيات.
- ٥- أدب وثقافة العدد ٥٤، يناير- فبراير ١٩٩٠، لطيفة الزيات، شهادة على العصر شهادة على الذات.
- ٦- فصوله المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع، فبراير ١٩٩١، ص ١٨٣-١٨٦، شهادة لطيفة الزيات عن عملها في النقد الأدبي، تحت عنوان «لطيفة الزيات».
- ٧- حواء، ١٦ يونيو ١٩٩٠، ص ٤٠-٤١، حوار أجراه حلمي التميم.
- ٨- حواء، العدد ١٨١٠، ١ يونيو ١٩٩١، حديث، هناك شخصية ما لأدب المرأة.
- ٩- AL - Ahram, Thursday 18 July 1991, A New Look of the Cultural Crisis.
- ١٠- فصول، الجلد العادي عشر، العدد الثالث، غريب ١٩٩٢، ص ٢٣٧-٢٣٩، «لطيفة الزيات، الكاتب والعريضة».
- ١١- الهلال، ديسمبر ١٩٩٢، ص ٨-١١، «لطيفة الزيات: تجرّبي مع الإبداع».
- ١٢- إبداع، العدد الأول يناير ١٩٩٣، ص ٥٤-٥٨، «لطيفة الزيات في مرآة لطيفة الزيات».
- ١٣- الآداب، العدد ١/٩، سبتمبر- أكتوبر ١٩٩٣، ص ٥٨-٦١، حوار مع د. لطيفة الزيات، أجراه حسين حمودة.
- ١٤- الأفرام، ٢٢ مايو ١٩٩٤، حديث أجرته هالة أحمد زكي.
- ١٥- أدب وثقافة، ملف عن لطيفة الزيات، العدد ١٠٦، يونيو ١٩٩٤، شهادة لطيفة الزيات عن كتابة «حملة تغليشه»، ص ٣٢-٣٥.
- ١٦- أدب وثقافة، العدد ١٠٦، يونيو ١٩٩٤، حوار أجرته مجموعة من المثقفين مع لطيفة الزيات، ص ٦٧-٩١.
- ١٧- ريز اليوسف، ٢٨ نوفمبر ١٩٩٤، العدد ٢٤٦٨، ص ٧٢-٧٣، حديث أجراه وائل عبد الفتاح، تحت عنوان «ولا تبعدوا عني في كتاباتي».
- ١٨- الرأي العام، الكويت، العددان ٩٤٧١-٩٤٧٢، حوار أجراه عبد المنعم سليم مع لطيفة الزيات.

شهادات

لطيفة الزيات صاحبة الوطن

إبراهيم عبد المجيد



إنها لمناسبة فوق العادة أن يجتمع هذا العدد من الكتاب والمثقفين، لتأكيد المعنى العميق لكلمة «وطني»، والوطن نفسه، بالطبع، ذلك المعنى الذي تعثر كثيرا خلال ربع القرن الأخير، وبالتحديد منذ وصول السادات للحكم. لقد شهدت مصر، منذ ذلك الوقت، أكبر حركة خروج للأهل، وأكبر حركة مطاردة للقوى الوطنية، وأكبر التقاف على المعاني النبيلة التي أرساها النضال الوطني، وعلى رأسها معنى الاستقلال الوطني نفسه.

وعندما نتحدث عن المعاني النبيلة التي أرساها النضال الوطني، وفي القلب منها معنى الوطن، نجد أنفسنا مباشرة في صميمه لطيفة الزيات.

وبالنسبة إليّ شكلت، في وقت مبكر، رواية «الباب المفتوح»، عملا فريدا بين الإبداع العربي عامة، وإبداع المرأة خاصة. لقد اصطدمت مباشرة بكتابة تتجاوز الثنائية التاريخية، رجل وامرأة. كنت في ذلك الوقت، محاصرا بكتابة المرأة عن الرجل الذي تحبه، والذي يضطهدها. كتابة مازوشية عن ظاهرة سادية. وكانت «الباب المفتوح» تجاوزا لهذا التراث النسائي الساذج، لذلك أقول «اصطدمت» مباشرة بتلك الكتابة. وتعمدت استخدام معنى الصدمة والاصطدام. الوطن أكبر من تلك العلاقة الريفية بين روح مازوشية معذبة وروح سادية قاهرة. يسجل إذن لباب المفتوح أنها أول رواية تكتبها امرأة في مصر، ربما، لكن يسجل أنها أول رواية حقيقية بعدها يصبح مصطلح الإبداع النسائي محل شك، وتتأكد حقيقة الإبداع كحالة أكبر من الهوية.

لم يبتعد عني اسم لطيفة الزيات بعد ذلك. وجدته على صفحات مجلة الطليعة، وفي الكتابة النقدية، على قمتها بوجه عام. ولم أكن أدري أن الطرق ستستدير بي لأتقابل مع الكتابة المناضلة وجهها لوجه. كان ذلك في لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التي تشرفت بالانتماء إليها والعمل بها، ثلاث أو أربع سنوات حافلة، هي السنوات ١٩٨٠ حتى ١٩٨٤. وبالتحديد. وهي السنوات التي خرجت فيها اللجنة من إطار الدراسات والتنوعات إلى إطار العمل في الشوارع، بتوزيع المنشورات ضد التواجد الإسرائيلي في معرض الكتاب، ومناصرة النضال العربي الفلسطيني بوجه عام. وأنا حتى الآن لا أعرف لماذا ابتعدت عن هذه اللجنة. لم يكن هناك أي سبب لذلك، سوى طبيعتي غير المستقرة بالتأكيد.

في هذه اللجنة، اقتريت من الدكتورة لطيفة الزيات، وأدركت الدور الرائع لهذه السيدة عبر السنوات الطويلة من النضال الوطني، خاصة أنني ساهمت بعض الوقت - لوقت طويل في الحقيقة - مع الفنانة المناضلة الراحلة «إنجي أفلاطون» في إعداد مذكراتها التي يعنيها منها الآن، تلك الصور القديمة التي تحتفظ بها في أرشيفها لفترة النضال الوطني في الأربعينات. ومن بين هذه الصور كانت صورة الطالبة لطيفة الزيات الباسمة العميقة النظرة القوية الإرادة. هل يمكن أن تعرف الإرادة الإنسانية من الشكل الخارجي؟ ممكن، ليس لبراعة فيك، ولكن إذا استطاع الشكل الخارجي أن يصل بها، بالإرادة، إليك. وفي تلك الصور كان يبدو أن وراء هذه الفتاة إرادة قوية وأصلية. واندھشت، باعتباري فنانا في البداية والنهاية، من هذه الفتاة الجميلة تضيق وقتها في المظاهرات والإضرابات وتقني عمرها وجمالها. ولأنني أعرف أن هذا كلام البوايس السياسي دائما تخلصت من البهشة، وبسرعة عدت إلى المعنى العميق الذي تقدمه لنا لطيفة الزيات وزميلاتها وزميلاتها من المناضلين الكتاب أو العكس. هذا المعنى هو أن الجمال الحقيقي، الجمال المطلق، يكون في التواجد مع

الأفكار العظيمة. وليس أعظم من فكرة الوطن واستقلاله.

في روايتي «بيت الياسمين» يقول أحد أبطالها لزملائه إن الوطن بسيط جدا . هو أن يكون لك بيت وزوجة. الوطن هو الزواج الذي يتيح لك حياة طبيعية. وفي نهاية الرواية، يرسل إلى زملائه برسالة يقول فيها ليس الوطن هو الزواج والبيت. الوطن أكبر من هذا المعنى. وفي هذه الرواية رحلة روحية لعدد من الشباب يبحثون عن الوطن الحقيقي الذي يمكن أن يحبه ويحبونه. وفي رواية «البلدة الأخرى» يتقابل بطلها في المدينة المنورة مع رجل مصري ضائع شارد هارب من البوايس، يعمل بالملكة دون تصريح ولا إقامة، معرض للترحيل في أي وقت، إن لم يكن للسجن أيضا. هذا الرجل الشارد المثقف الذي يحمل دائما رواية مالك حداد «ليس في رصيف الأزهار من يجيب»، يقول لبطل الرواية إنه قبل الثورة قبض عليه مع الإخوان المسلمين، وتكرر ذلك أكثر من مرة، ثم وجد نفسه مقبوضا عليه مع الشيوعيين لوقت طويل، وهو في الحقيقة لم يكن مع هؤلاء ولا أولئك، لكنهم «أنخلو السجن» لأنه بدأ حياته «بحب الوطن».

هذا هو الوطن الذي يفنون له في كل وقت، ويفنون له، لم يبد لنا، ولم نعرف، من محبيه الحقيقيين أحدًا نال ثماره الحلوة. الثمار «مرة» من أجل وطن «حلو». ذلك تلخيص لمسيرة المناضلين من نوع لطيفة الزيات. وثمار المرة من أجل الوطن لا تكون مرة أبدا. هذا درس لطيفة الزيات قدمته لنا عمليا منذ كانت طالبة حتى شيوخها العطرة في العمل السياسي والنضالي، وفي الثقافة والكتابة التي لا تشيخ أيضا. ولا أحسب أن كتابها «حلمة تفتش: أوراق شخصية» كتاب يمت إلى الشيوخ بصلة. هو كتاب الإرادة الشابة القوية التي تطل علينا من الصور القديمة. فهو كتابة متحدية. كذلك روايتها الأخيرة الجميلة «صاحب البيت». لطيفة الزيات هي صاحبة الوطن الجميل، الجميلة أيضا، رغم أنف كل أصحاب البيوت غير الجميلين.

أربعة وجوه للسيدة

سعيد الكفراري

في اللحظة التي جلست فيها لطيفة الزيات على جانب من كوبري عباس القديم، وقد تجمرت الدموع في عينها لمحا، تنتظر انتشار رفافة الغرقى رفيقا بعد رفيق حتى تستر جثثهم بعلم مصر. في تلك اللحظة كانت لطيفة الزيات السياسية، أعني أنها كانت قد باشرت البداية الأولى في عمرها السياسي الذي نهض على الإرادة الذاتية. ويضئ القلب انتمت السيدة إلى: حرية الوطن لا تعرف النقصان، إدراك جليل لمعنى أن الفقراء سوف يرثون الأرض، وأن الحرية يجب أن تضي حتى آخر العلم، وأن حرية الإنسان غير الصرية التي تمنحها السلطة.

عبر هذه اللقطات، عاشت لطيفة الزيات إيمانها بأن الانتماء يجب أن يكون للثورة، برغم الانكسار، وبرغم اختلاط البدايات بالنهايات، وحضور الماضي بثقله ليواجه الحاضر، وبأن الإسهام الوحيد الآن في ظل ظروف القهر الحاضرة هو أن يكتشف المثقف واقعه، ويسهم في تغييره.

وفي اللحظة التي بدأت فيها التعرف على المعرفة، والتي حركتها رغبة دائمة في استكشاف آفاق جديدة للحياة والوعي، في الرجل المبكر نحو النور، كانت لطيفة الزيات أستاذة الجامعة، الجامعة التي كانت انفجارا على الاحتمالات، تصوغ بداية المستقبل، خارجة بصيغ التتوير، تهدف إلى خلق أجيال مسلحة بالفكر النقدي والفعل السياسي.





كان دور لطيفة الزيات في الجامعة هو تربية العناصر الأولى التي سوف تمارس الفعل المستقبلي، على أرض الواقع.

لقد استطاعت لطيفة الزيات أن تفرس في نفوس من شاركت في تربيتهم الانحياز إلى القيم الإنسانية، وأعدتهم ليؤمنوا بأن الثقافة هي الحرية، وهي التجريب المتواصل للوصول إلى العلم الأقصى الفائق الجودة.

وفي اللحظة التي رأت فيها لطيفة الزيات جديتها تحكي لها حكاية البيت القديم، وهو في أوجه وفي انهياره، وعن بنتها وهي تلبس طرحة الزفاف أو تطوى في الكفن، يوم تعرفت على مراكب جدما الراحلة حتى التخوم البعيدة منكسرة على شطآن الرمال، في هذه اللحظة فتحت بابها الأول واتجهت ناحية الإبداع الجميل، لتبدأ رحلة بحثها الفني عن روح الإنسان في هذا الوطن.

كما نعرف، يكتب كل كاتب ما كتبه الآخرون، ولكن بشكل مغاير، لا جديد هناك. الجديد هو الكاتب.

وهو الباب المفتوح الذي تلقينته صغيرا في قرية بعيدة مهملة، شكّل عندي السؤال الأول نحو السعي إلى كتابة جديدة مختلفة.

تفاجك السيدة دوما بكتاب صغير في حجم الكف، بعد أن تفرغ منه لا يملكك أبدا نسيانه. كتابة تكمن في المسافة الفاشمة بين الرؤية والرؤيا، ودائما ما تجد بوجودك شخصاً أعمالها حية بدرجة لا يمكن أن تُنسى، ساعية إلى معنى لا ينسى.

في «حملة تفتيش» تشعر بأن هذا الكتاب جزء منك، يعيش تاريخاً أنت عشته، وعاشه هذا الوطن.

أعتقد أن لطيفة الزيات خير من كتب الماضي، باعتباره كل الأزمات، وباعتبار الحاضر والمستقبل ينهبان إليه.

وكما استعادت قراءتها اكتشفت أنها كاتبة غير محترفة، بل كاتبة تكتب بغرض البوح والتعبير عن الهم الإنساني، ومواجهة الذات، كتابتها تنطبق عليها مقولة فيصل دراج «كتابة التغيير التي تنزع إلى تغيير الواقع وتهدم علاقاته».

أعتقد أن إبداع لطيفة الزيات، برغم الانتماء السياسي، يحمل آخر الأمر تلك النظرة العميقة إلى حال الإنسان، وسؤاله الدائم عن المصير.

للطيفة الزيات «عزة ما تشتهي»، ولها أيضا في قلوب محبيها - وأنا منهم - ذلك الحضور الأسر القديم. هي السيدة التي تتمثل في واقعنا الثقافي بمقولة ستندال الشهيرة: «إن الحب هو المسألة الأساسية، وربما الوحيدة في حياتي».

وكما لقينتها صدف، ويلا موعد سابق، داخل مبنى الأتيليه، أو أمام مقر التجمع، أو في ندوة ثقافية، برقتها بعض المحبات الكبريات رضى عاشور وأمنية رشيد واعتدال عثمان وإيلي الشربيني وفوزية مهران، أهول ناحيتها مصافحا، وألح ابتسامتها التاريخية تضئ وجهها. في هذه اللحظة أيضا أتذكر ما قدمت لنا، عبر مشاورها الفني الخصب، وبحثها العظيم عن الصدق، ورفضها لكل أشكال القهر. وأتذكر «الباب المفتوح» و«الشيخوخة» و«حملة تفتيش» و«بيع وشرا» و«صاحب البيت» و«الرجل الذي عرف تهمته» وأردت بداخلي كلمات كزنتزاكي العظيم:

أي كفاح كان في هذه القبيضة من الطين؟ أي ألم؟ وأي مطاردة قامت بها لهذا الوحش غير المرئي؟ وأي قوة تدسي؟ لقد عمدت بالدم والعرق والدموع، وابتدأت صنعها الإنساني من قديم.



لطيفة الزيات بين زمن المد وأزمة الانحسار

نعمات البحيري

المثال الوضع الثقافي والفكري العام يدرك على نحو ما أن هناك أزمة ثقافية وأزمة فكرية حضارية وأزمة معرفية. ومن البديهي عندما يتقادم ذلك الشعور الحاد بالإحباط أن نستدعي زمنا جديلا عاشته مصر وعاشه المثقفون المصريون. ولطيفة الزيات أحد رموز ذلك الزمن. تلك المرأة التي جسدت عصر النهضة الأدبية والثقافية بالنسبة لفكر المرأة المصرية وإبداعها، بعد أن مهدت الأرض قبل ذلك سبيل القلماوي وأمينة السعيد، وقبلهما انطلقت دعوة رفاعة الطهطاوي لتعليم المرأة للتهوؤ بها ضمن حركة إصلاح اجتماعي، تصاعدت وتتوعد وضمت شرائح اجتماعية نشطة ترغب في التعبير عن نفسها، في محاولة للتحرر من ظلمات العصور الوسطى ورواية السيطرة الأجنبية. ثم بدأ اتجاه تنويري ظل يتصاعد بمحمد عبده وعلي مبارك وقاسم أمين ولطفي السيد وعلي عبد الرزاق، ثم سلامة موسى وطه حسين. وكانت قد بدأت حركة نسائية نشطة بقيادة صفية نفلول وهدي شعراوي، ضمن نسج حركة التحرر الوطني العام. هذه الحركة النسائية قامت من أجل الدفاع عن مصالح المرأة، ورفع مستواها الثقافي والعلمي، ومنحها حق الانتخاب للمشاركة في الحياة السياسية والحياة العامة، وتغيير تقاليد الزواج التي تحرم البنت حريتها في الاختيار، ثم إدخال التعديلات المناسبة على أحكام الزواج والطلاق لحماية المرأة من ظلم مجتمع أبوي ذكوري طبقي.



كانت الأرض قد حرثت بالفعل حين نشأت لطيفة الزيات. كانت المرأة المصرية قد حققت الكثير من المكتسبات، مثل فتح أبواب المدارس والكليات أمام البنات، وخلق المجاب، وتحقيق بعض الإصلاحات الجزئية في قوانين الزواج، وفتحت الجامعة (بوابها لتدخلها سهير القلماوي وأمينة السعيد، وخاض طه حسين ولطفي السيد معركة ثقافية اجتماعية ضد قوى التخلف يكتبانها ومعاركها الفكرية. وبدأ الحرت بشر ويذهر ويتشمر بتصاعد الصراع السياسي ضد الإنجليز والسراي، ثم جاءت ثورة يوليو، وتضاعف الشوق العام للتحقق القومي والتطلع لعالم أفضل، وبدأ المجتمع بكل جوانبه وفئاته يفتتح لهياة أكثر رحابة وأكثر جمالا وحرية. هذا هو المناخ الذي أسس لوعي سياسي واجتماعي وثقافي ومعرفي، بالذات، وحركة المجتمع، والميراث الكبير من التقاليد والعادات التي تعكس وضعية المرأة ووضعيتها الفقراء، في مجتمع طبقي أبوي يكرس للقهري ويروج له. وكان لدى لطيفة الزيات مشروع للذات ينشأ بالتميز والتفرد في عالم ينشأ بالمعادي ويؤمن للمألوف، فصارت لطيفة الزيات الناقدة الأدبية والسياسية ذات الدور الوطني السياسي والمبدعة وأهم رائدات الأدب، وتشكل وجها حقيقيا من إنجاز المرأة العربية في مجال الفكر والثقافة والإبداع. ففي روايتها «الباب المفتوح» طرحت العلاقة الجدلية بين حرية الفرد وحرية مجتمعه، وكيف أن الفرد يرتبط مساره بمسار الوطن ارتباطا عضويا، ويترجح الاثنان في كل مقبول ومفهوم، وفي تطور اجتماعي تاريخي، سواء على مستوى الوطن أو مستوى الفرد، فحسمت ذلك الجدل الفني الحميم لصالح الفرد والوطن، مؤكدة أن الفرد لا يمكن أن يجد نفسه إلا في إطار كل أكبر وأهم، وجسدت نضال بطلتها مع موروثاتها بغاية التحرر الذي واكب نضال الوطن من أجل التخلص من بقايا الاستعمار الذي بدأ علوا وأضحا، عكس ما حدث فيما بعد.

قبل «الباب المفتوح» كانت حركة النقد تنتشر لإنجاز الكاتبات العربيات، كما تقول لطيفة الزيات نفسها، فتركته على هامش الإبداع العربي وخارج سياقها، لاعتباره فنا لم ينضج بعد، لأنه يحصر نفسه ذاتا وموضوعا في التعبير عن الخاص لا العام، عن الجزء لا الكل، فانطلقت تعبيرات مثل «الأب النسائي»، «أدب المرأة»، «أدب الأظافر الطويلة»، «أنوثة الإبداع»، وكلها مسميات تنطوي على محاولات خيطة لعزل الأدب الذي تكتبه المرأة خارج سياق الأدب العربي العام، مع أن الأدب الإنساني عبر تاريخ الإنسانية هو محصلة إبداع الرجل والمرأة في كل الشعوب. ويعد «الباب المفتوح» نخلت أعمال أنبية كثيرة لكاتبات عربيات داخل السياق العام للأدب العربي، وساهمت لطيفة الزيات نفسها في تقديم كاتبات عربيات لذلك السياق، ثم قدمت





مساهمات كثيرة للبحث العربية الخاصة بالمرأة وصورتها داخل الروايات والقصص العربية، فقدت منظور الكاتب العربي للمرأة العربية، وكيف أن قيمه الذكورية تلتقي مع الأيديولوجية السائدة في المجتمع الطبقي الذكوري، أن تتباين مع بعض الكتاب الذين يحملون رؤية نهضوية، في طريق السعي لتغيير المجتمع نحو الأفضل، استناداً إلى أن الأدب ظاهرة تاريخية اجتماعية، كما تؤكد لطيفة الزيات في كتاباتها دائماً: «وما من أدب لا يصدر أحكاماً على وضعية المجتمع الذي يصدر عنه ويصب فيه، وما من أدب لا سياسي». وإن وجد مثل هذا الأدب، عكس بلاسياسيته موقفاً سياسياً في المقام الأول، ألا وهو تركيز للوضع القائم.

ربما أمكنني عبر السرد السابق لإرهاصات زمن المد الثوري الذي حدث في المنطقة العربية، وفي مصر تحديداً، منذ ١٩١٩ وحتى ثورة يوليو وإلى ما قبل نكسة ١٩٦٧، وظهور لطيفة الزيات وإسهاماتها في مجال الأدب والنقد والسياسة، ربما أمكنني التأكيد على أن لطيفة الزيات أسست لمجال معرفي مستقر ورأسخ يؤسس لوعي مختلف للمرأة، استقادت منه أجيال عديدة من الكاتبات المصريات والعربيات، فصار بالنسبة لهن أساساً معرفياً يستندن في زمن مغاير، يمكن تسميته مجازاً بزمن الانحسار. استوعبت ذلك الأساس الكثيرات من الكاتبات من الآن الصامدات في وجه الإرهاب والمد السلفي والردة والتراجع من كل مكتسبات المرأة، عبر زمن المد الثوري. هذه الأجيال على اختلاف اتجاهاتها وأيديولوجياتها استغادت من تجربة لطيفة الزيات، وتأثرت بها عبر تلك التجربة في ظل أيديولوجيات ناصرت حق المرأة في وجودها الكامل في المجتمع، حتى زمن الانحسار مع هزيمة يونيو ١٩٦٧ وبداية هيمنة التيارات السلفية على عقول الناس، من خلال السيطرة على الإعلام والتعليم كأهم مؤسستين تسهمان في صياغة العقول، حتى صار الربع يملأ النساء، وتناقضت الحقوق والمكتسبات التي حققتها المرأة. ثم حدثت حركة ردة عامة على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والفكري، فتحول الخطاب العربي من خطاب نهضة، يستنهض هم العقول والعلم والبناء والمغامرة والمواجهة، تحول إلى خطاب أزمة هذه الأساس هو الوصول إلى مخرج من هذه الأزمة بطرق الطول الجاهزة والطرق المجربة سلفاً واتخاذ التراث كمستودع للحلول. وتم التراجع عن مشروع العدل الاجتماعي الذي حاولت الاشتراكية الناصرية، كما تم التراجع عن مشروعات التنمية ذات التوجه الاجتماعي الشعبي، وتراجع دور الدولة في كل المساهمات التي كانت تقدمها للمواطن في الصحة والتعليم والثقافة وفرض العمل، ويدهي أنه لا يمكننا الفصل بين ردة التراجع في الواقع الاجتماعي والثقافي وردة التراجع في وضع المرأة في المجتمع وحقوقها ومكتسباتها. ففي عام ١٩٧٧ انطلقت أول دعوة لعودة المرأة إلى البيت حفظاً لكرامتها وصونها لعفافها واحتراماً لآدميتها، كما يؤكد أصحاب الدعوة، بعزل المرأة عن الحياة العامة والعودة إلى قصص الحريم، وراح الإعلام يكرس لتلك الدعوة ويروج لها، بحجة حماية المرأة مما تكابده في سبيل التوفيق بين البيت والعمل.



وانطلق الخطاب الديني كانه منوط به في أهم برامجه إعادة المرأة إلى البيت، وكأنها غفريت جن انطلق من قممته فلا بد من حبسه من جديد. وتم الترويج للميراث القديم من أن المرأة ضلع أموج خلق من آدم، وأنها رجس من عمل الشيطان، وهي التي أخرجت آدم من الجنة إغواء وإغراء، وكل تلك الميراث العتيق، فصارت المرأة المصرية تقع بين فكي الإرهاب والمشاكل الاقتصادية وما عكسه من أزمات أخرى، في وقت صار كل بيت مصري يعتمد بشكل أساسي وجوهري على الدخل الذي تجلبه المرأة من العمل. ثم تفاقمت مشاكل أخرى في ظل الانفتاح الاقتصادي، ثم الإصلاح الاقتصادي مع إغفال البعد الاجتماعي والإنساني لكلا المشروعين الذين تبنتهما الدولة تطبيقاً لمخطط محكم يفرضه النظام الحاكم. وصارت المرأة العاملة والنساء لا يمكنن إلا الوظيفة، وأصبحن يتصرفن مثل لاعبات سيرك للحفاظ على تلك الوظيفة في ظل الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التي تزداد ترقياً وصعواً من وقت لآخر، حتى صارت الحياة بالنسبة للمرأة المصرية أشبه بحالة النضال اليومي، سعياً لإحداث توازن بين ما يحميها من الزلل والعودة إلى اللقمة، وجيل الكاتبات الذي أسست لطيفة الزيات لوعيه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي هو الذي يكتب الآن عن حالة النضال اليومي للمجتمع المصري عامة، والمرأة المصرية وصراعها مع الموروث الذي يصمر على



إحيائه الخطاب الديني السائد في سكة البحث عن هوية جديدة، بعد انهيار القومية العربية، وكل التصدمات التي حدثت في لبنان والجزائر والعراق والكويت واليمن والسودان، استكمالاً لحلقة التفسخ الذي بدأ من هزيمة ١٩٦٧، هذا المناخ الذي قالت عنه لطيفة الزيات في إحدى شهاداتها عن الحرية والأدب: «أوضاع قاهرة لا تؤنن بالتغيير ولا أملك حيالي إلا النقد الساخر والضحك أحياناً» [الكاتب والحرية، فصول، خريف ١٩٩٢].

لكنها امتلكت حياليها إبداعاً جميلاً في روايتها «الرجل الذي عرف تهمة»، إلى جانب الضحك والسخرية. ومثلما تصمّر لطيفة الزيات على تجاوز اشتراطات هذا الواقع وقيوده، يحاول الجيل الحالي من الكاتبات تجاوز اشتراطات هذا الواقع وقيوده ومخائيره العديدة، فيصير على إعادة إنتاج ذاته وإعادة إنتاج واقعه، في محاولة لصنع حياة غير مبتذلة، فنجد رضوى عاشور واعتدال عثمان وابتهاج سالم وسهام بيومي ومالة البدري وسليمة بكر ومعنى رجب وسحر توفيق وكاتبة هذه السطور وغيرهن، يحاولن رصد المتغيرات الاجتماعية التي طرأت على مجتمعهما في العقدين الأخيرين، وطرح وضعية المرأة في ظل هذه المتغيرات وليس بمعزل عن السياق الاجتماعي الحالي. وهن الآن الصامدات في وجه الإزهاق والمذ السلفي وهيمته على الإعلام والتعليم وحركة الحياة داخل البيوت ومجالات العمل.



ولأن لطيفة الزيات لم تفرغ جعبتها من الإبداع، فإنها ما زالت في حالة الصمود في وجه النظام الحاكم الذي يبدو كشرك كره مهادن للتيار السلفي، فيفسح له مساحات كبيرة في التلفزيون والإذاعة والصحافة ومؤسسات العمل والتعليم. لكن أغلب مبدعات هذا الجيل من الكاتبات، بنات لطيفة الزيات ثم (حفادها)، لا يصل خطابهن القصصي والروائي، لأنه ليست هناك استراتيجية واضحة للثقافة في مصر تضع أحد عناصرها النهوض بالمرأة المبدعة الفكرة والمثقفة، من خلال نشر إبداعاتها، في حين أصبح التلفزيون مجالاً معرفياً ثقافياً مستقراً، لا القراءة، من شأنه صياغة العقول وتعميق القيم، وهو أيضاً لا يحفل إلا بوجوه معينة من الكاتبات من شأنها التكريس لما هو قائم والترويج له، فانحصرت تلك المساحة التي عيّنتها لطيفة الزيات وأمانة السعيد وسهير القماوي، وصار حلم تحرر المرأة من عبء الموروث وقيود الواقع مجرد حلم لا ينتهي إلى الواقع وليس له أرضية عليه. لقد جعل الخطاب الديني المرأة «شغلته»، فصار يعمل على الأرضية نفسها التي كان يعمل عليها المستشار الإنجليزي «دنلوب» أيام الاحتلال الإنجليزي الذي كان يحظر إنشاء المدارس الثانوية للبنات، ويفرض على التلميذات في المرحلة الابتدائية ارتداء البرقع في سن العاشرة، بحجة الحفاظ على التقاليد المصرية. وهذا ما يحدث الآن في بعض مدارسنا الابتدائية والإعدادية والثانوية.

ريما لم تكن فترة المد الثوري والتحرر الوطني منذ ثورة ١٩١٩ حتى ثورة يوليو وما قبل النكسة في ١٩٦٧، بالوقت الكافي لأن يتم تجنيز أفكار تقدمية خاصة بتعليم المرأة والنهوض بها، ولتصبح تلك الأفكار أساساً معرفياً مستمراً في المجتمع، حتى هيمن في سرعة شديدة الخطاب الديني ومناصره الخاصة بالمرأة، فصار الحجاب يغطي الروس والعقول، وتراجعت الأفكار الخاصة بالتعليم والعمل ومشاركة المرأة في حركة الواقع داخل المجتمع. وفي تصوري أن بعض المثقفين الرجال لعبوا دوراً كبيراً في عدم التاصيل لتلك الأفكار، ومنهم الذين كانوا يكرسون في كتاباتهم للمرأة الشيء، ولعدم اتخاذ مواقف جماعية مستنيرة ضد قهر المرأة الواعية والمثقفة، حتى تلك المقالة التي ينادي بها كل الرجال أن على كل النساء أن يتحررن عدا أمي وأختي وزيجتي، فضلاً عن أن أكثرهم لم يحل مشكلته مع المرأة، لم يحسم: أي ذات تعمل إلى جوار ذاتة في خلق عالم أفضل أم هي مجرد موضوع للجنس أو للإنجاب أو للعمل المنزلي؟



وينظره شديدة التأمل لصورة المرأة عبر كتابات أغلب الأدباء نجد أنهم يكتبون أدباً ذكورياً كذلك الذي كتبه شعراء الجاهلية، المرأة فيه شجرة أو مهر أو غزاله أو زهرة، وهي صورة حسية لا تتجاوز المفهوم النفعي للمرأة، وقد كان شعراء الجاهلية وما بعد ظهور الإسلام يتعاملون مع المرأة «بالقطاعي» داخل قصائدهم، ففي

إما شفاء وإما أفضاء وإما نهود وإما بطن حيلي بالأمل وعيون تجلوات وشعر كالليل.

وفي تصوري أن كل هذه الأسباب والعوامل وغيرها هي التي أدت للخلل الذي ساعد على عدم تأصيل الأفكار النهضوية الخاصة بالمرأة، تلك التي طرحها الخطاب الذي ظل سائدا منذ ثورة ١٩١٩ حتى ما قبل النكسة.

وما زال الجرح ينزف حتى هذه اللحظة، وأعتقد أنه سيظل ينزف طويلا ما لم تطرح رؤى جديدة، في محاولة لتجاوز أزماتنا الثقافية والفكرية التي هي ظلال داكنة للأزمة الاقتصادية والسياسية والأزمة المجتمعية ككل. رؤى جديدة تؤصل لأفكار نهضوية للمجتمع ككل. فلا بد أن يكون هناك خطاب ثقافي نهضوي يعمل في إطار استراتيجية، همها الأساسي إطلاق طاقات المثقفين للتعبير، خطاب نهضوي تنويري يأخذ مساحته الكبيرة على أرض الواقع، يناهض الخطاب الديني، ويكشف سوء مزاجه وأهدافه وأغراضه، حتى لا يسهل اختزال الأفكار والبشر في إطارات ضيقة داخل علاقات الخطاب السائد.

وفي تصوري أننا مجبرون على الأمل والتفاؤل، رغم أنه ليست هناك مبررات قوية لهذا التفاؤل، ولكن لأن الاحتمالات الأخرى شديدة البشاعة ومعداة للهلك والفزع. لا بد أن يكون هناك أمل نستمد منه طاقتنا على الصمود والمواجهة.

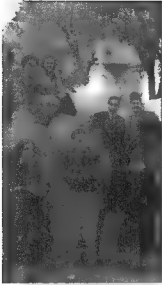
لطيفة الزيات الإنسان والرمز

هالة النبري

في طفولتي كان اسم لطيفة الزيات يتردد حولي باعتبارها أحد رموز التحرر الوطني. وظلت الكاتبة الكبيرة في مخيلتي مجرد اسم، حتى عرض لها فيلم «الباب المفتوح»، ساعته دارت مناقشات في بيتنا حول جرأة المعاني المطروحة من خلاله، وأعاد الكبار من حولي مناقشة الرواية التي كانت قد صدرت في عام ١٩٦٠، وتوقفوا ليس عند أنه لا انفصال بين اختيار نوع الحياة الخاصة والعامة، ولكن عند جرأة الحوار، فقد جاء في الحوار بين البطلة وابنة خالتها ما معناه أن جسد المرأة يجب نتيجة للهيمنة في العلاقة بالرجل، إن هذه الفكرة التي قد تبدو بديهية لنا الآن كانت وقتها مثارا للانتباه والإعجاب، وكانت النساء من حولي ممتنات بشكل خاص للمرأة التي استطاعت أن تعبر عن ظاهرة يعجزن عن البوح بها، ورغم انتشارها بينهن. هكذا لم تعجز «الباب المفتوح» معنى واحدا بل فجرت مناقشات في البيوت، ومنها بيتي وهو أحد البيوت العائدية في القاهرة.

وخرجت من الاستماع إليهم ببثني حوار لطيفة الزيات إلى رمز خيالي، لا يتجسد ولا يتحول إلى لائن حي ملموس، رغم أنني كنت أراها أحيانا عن بعد، وأتتبع مواقفها الوطنية، لكنني أبدا لم أقترب منها أو أحاول الاتصال بها.

وعندما أصبح الأدب هو حياتي، وقرأت «الباب المفتوح»، عرفت شيئا آخر وهو أنها أول كاتبة تقدم رواية تنقف على قدم المساواة مع ما يقدمه الكتاب العرب، رواية لا تشلهم هموم الأئني بالمعنى المتعارف عليه أو يسامحها الرجال، أقصد يتجاوزون عن مستواها الفني بسبب أنها لامرأة مازالت تحبو كما فعلوا مع



غيرها! وزاد هذا من تثبيت صورة الرمز الذي لا يطاق. ولهذا كنت أعتبر مواقفها الوطنية في مصاف تحصيله الحاصل بمعنى أنه من الطبيعي والمنطقي تماما أن تتخذ لطيفة الزيات هذا الموقف، وإلا فمن غيرها أجدر به. إلى أن حدث وصورت «الشيفوخة». لقد استطاعت هذه المجموعة البديعة أن تحول الرمز إلى كائن حي حقيقي من لحم ودم، كائن يقوم على رمز مبهر. وكان السبب هذا الضعف الإنساني والحنس الشفيف الذي يغلف أبطال المجموعة. لقد حولها الضعف الصادق إلى بشر، وحولتها الكتابة الشديدة الإلتقان واللغة العالية إلى كاتب يمكن الحديث عن عمله والاستمتاع به والاختلاف معه أيضا. ويقدّر إعجابي الفني بالمجموعة القصصية بقدر فرحي لأنها كتبت بيد امرأة، وأعترف بأنني برغم ادعائي بعدم التحيز للمرأة، شعرت بأن هذه كتابة تنصت على ما ناقست من كتابة صادرة في الوقت نفسه. وأسأل لماذا توقفت لطيفة الزيات عن الكتابة الإبداعية كل هذه السنوات وحرمتنا من جهد لم يكن ملكا لها وحدها أبدا؟ لماذا لم تقهر ما قهرها؟ وغلا صوت داخلي يقول كثيرا ما تقهر أنفسنا بأنفسنا.



ولمرة الأولى قررت أن أعرفها عن قرب، فحذثتها تلفونيا لأبلغها بإعجابي الشديد، ثم انتظرت. انتظرتها وتمنيت أن تكون قد قررت الكتابة الدائمة. والغريب أنني عندما قرأت «حملة تفتيش: أوراق شخصية» التي أجابت عن كثير من أسئلة، تجاوزت ذلك بسرعة وتعاملت معها باعتبارها رواية، فما المانع أن يتم التعامل مع الأوراق الشخصية أو الأحداث التي يمر بها الكاتب باعتبارها أحد عناصر العمل الفني، إذا ما أحسن توظيف هذا العنصر ولعب دورا داخل العمل ليؤدي وظيفة فنية؟ هكذا قرأتها كرواية تعرض لتاريخ مصر الحديث، لتاريخ الحركة الوطنية والبشر في تعاملهم مع السلطة والقهر داخل وخارج النفس. وأعترف بأنني فتنت بها. ومع روايتها «صاحب البيت» أدركت كم نحتاج إلى مثل هذه الكتابة! كم نحتاج إلى قلمك لتعزينا مناطق تستلزم خبرة عالية بالحياة وإحساسا مرهفا!

ثم التقيتها وجهًا لوجه بعد كل هذه السنوات، تحدثت إليها مباشرة وفتحت لي بابها، لأجد نفسها صافية ودفئا مشعا أعتقد أنكم تشاركونني الشعور به الآن. واكتشفت أنها انتصرت في داخلي كإنسان، لأن الرمز مهما علا شأنه يظل بعيدا ومجردا.

لطيفة الزيات... دخلت بابك ولم أخرج منه!!

فتحية الصالح

أعترف بأنني من النوع الذي لا يجيد الكتابة فيما يخص المشاعر والأحاسيس، ولأن علاقتي بلطيفة الزيات هي في منطقة المشاعر قبل كل شيء، فقد طلبت من عقلي أن يتوقف وأرهفت السمع لنبضات قلبي. هناك حكمة تقول «من علمني حرفا صرت له عبدا»، ورغم أنني تعلمت منك الكثير، إلا أنني لم أصير لك عبدا، لأن ما تعلمته هو كيف يكون الإنسان حرا.

خرجت للحياة وأنا مثل معظم بنات جنسي، مكبلة بواقع اجتماعي تاريخي حباله ملتقة حول رقبتي تدعم بداخلي الإحساس بأن الرجل هو القاهر الظالم الباطش للمرأة. وهذا الإحساس شلّ حركتي في الحياة، وبهذا الإحساس أيضا أمسكت بالقلم، وبدأت أكتب أول عمل لي، كان اسمه «المرجيحة»، وهي مشاعر المرأة



بين حبها للرجل واضطرارها إلى الصراع معه.

وان أخفي أنني أحب الرجل ولم أكرهه يوما من الأيام، ولم أكره نفسي لأنني خلقت امرأة، على العكس تماما، فلنا سعيدة بأنني امرأة، ولم أعش يوما بإحساس أنني مكسورة الجناح .

في خضم مشاعر الحب والدخول في صراع مع الرجل دخلت بابك المقطوح، وإذا به يفتح العالم أمامي على مصراعيه. ويلج علي السؤال الذي أرهقني كثيرا، ويتوكلن لي إن الصراع الاساسي هو تغيير الواقع الاجتماعي الذي يعيشه المجتمع ويعيشه المرأة أيضا.

كانت روايتك «الباب المفتوح» بمثابة البوصلة التي أنارت لي الطريق، وعرفت من خلالها كيف أضع النقط على الحروف، لأعرف من أنا، وماذا أريد، وأي صراع أعيش.

وقدلت بنفسي في بحر الحياة، لأتعلم العوم ولا أقف على الشط، وألصق الماء فقط بقدمي، بل أضبط الإيقاع بكل قوتي، فلما أغرق ولما أطفو على سطح الماء، ويصرف النظر عما حدثت في مشوار حياتي مما تعلمت، إلا أنني خرجت بقناعة مهمة وهي أنني إنسان أولا، ثم أنثى ثانيا. ولا أخفي سرا حين أقول إن هناك رجلا في منتهى الطبية والسماحة، وهناك نساء في منتهى الشراسة والعوانية.

وهناك سر آخر خرجت به من تجربتي التي خضتها بعد وضع النقط على الحروف في حياتي، وهي أن الرجل كأنه مغي تماما، ولا داعي للصراع معه بل أصارع أنا وهو في وجه من حرموني عشقه في طفولتي. المهم أن أعيش حريتي أولا.

فالدخول من «الباب المفتوح» ثمة ليس بهين ولا بسيط، إنه يحتاج إلى قوة الجبارة كي يتسم الإنسان، خاصة المرأة، بعبير الحياة.

أذكر الآن أياما كانت صعبة بالنسبة إليّ، كنت في صراع بين الاستسلام والتمرد، كنت في صراع بين أن يظل الباب مفتوحا، أو أغلقه وأستريح وأريح، إلا أن لطيفة الزيات وقفت لي وفردت ذراعيها، وواجهتني في لحظة ضمعي التي كنت أمر بها، وفتحت لي قلبها. وأمسكت أرجوحتي وأوقفتها عن النوار، حازمة تارة، حنونة تارة أخرى، وجلسنا، في لحظات الصفاء التي كنا فيها امرأتين تبوح كل منهما، ويمتص الصدق والشجاعة، بمشاعر الضعف قبل القوة.

لحظات الشجن والأسى عبر مراحل من العمر طوقتنا، وأسلمنا نفسينا لضبايا التركيبة الإنسانية لكل منا. وكانت هذه اللحظات هي باب آخر من أبواب الحياة المغلقة بالنسبة إليّ فتحت أمامي، وساعدتني على الخروج من أصعب فترة مرت بها في حياتي. ولذلك فهي بالنسبة إليّ الصديقة الحبيبة، الأم الحنون القاسية في بعض الأحيان.

أما الدكتور لطيفة، الناقدة، المعلمة، الأستاذة المناضلة التي حفرت الصاية بظلفها، في أحلك الظروف التي كانت تمر بها بلاذها، وبنات جنسها، وخرجت ليطو صوتها مع صوت الطلبة والعمال، وتمردت على واقعها وعاشت حقيقتها تارة وتمثرت تارة أخرى، ولكنها، في النهاية، فتحت الباب وخرجت منه وأخرجتني معها - فلا أجد كلمات أمير بها عنها أكثر مما قرأته بقلم رجال ونساء أحيوها وأحبوا وأحبروا تاريخها.

أنت الحياة بمدى وجزءها.

أعشق ضحكك التي تجلجل من القلب للقلوب المحبة لك، فقلت لطيفة جدا يا لطيفة.

إلى من علمتني شيئا من كبرياء الحياة

منى سغان

لم يَقم بيني وبينها حوار متصل أتطلع إلى أن أتعلم منه الكثير، فلم أتحديث إليها حديثا طويلا إلا في مناسبة أو مناسبتين في أمور خاصة، أطلب النصيحة من إنسانة شامخة أقترب منها شاعرة بضآلتي.

قرأت «الباب المفتوح» وأنا في الرابعة عشرة من عمري، ولم أكن بحاجة إلى التحرر من شيء، فقد نشأت في بيت متحرر، ولكن ردت «الباب المفتوح» على حبي العميق لهذا البلد العجوز الطيب. هذا ما كنت أعرفه عن «الوطنية»: حب خالص ومجرد، حب بلا وظيفة، وهل لابد للحب من وظيفة ما؟

وتوالى السنوات، تاهت كل الأشياء. كان ما يشغلني هو قضايا كالحياة والموت والعدم، القضاء والمصير في موقف ميتافيزيقي، وجودي، فردي، وربما حتى عديمي، موقف من يهرب من صيرورة الزمن وانتفاء الأشياء.

ولحسن الحظ التقيت بأمينة رشيد، صحبتني إلى «لجنة الدفاع عن الثقافة القومية»، وبدأت أدرك شيئا فشيئا أن هناك في الزمن، في الواقعي، في الحياتي، ما يمكن أن يشغل من تصور أنه كائن خارج الزمن هارب منه إلى كونه ما. بدأت أدرك دفعه أن تعيش مع الآخرين، أن تفكر فيما يحدث، فيما حدث، وأن تعلم بمستقبل أفضل، أن تدخل الزمن، وأن تحب أن تفكر فيما يمكن أن تفعله من أجل الآخرين.

وكانت الدكتورة لطيفة الزيات أمامي نموذجا راقيا شامخا لكبرياء الحياة وعنادها. فإليك يا دكتورة لطيفة، إلى من علمتني في صمت وعن بعد شيئا من كبرياء الحياة، أتوجه بالامتنان العميق لوجودك بيننا، ومازالت أنتظر الحوار.

لطيفة الزيات والآخر

لبنى الشربيني

لن أتحدث من لطيفة الألبية، فلست ناقدة كي أقوم بهذه المهمة على خير وجه، لكنني سأتحدث عن لطيفة الإنسانية وعن لطيفة المناخلة.

تعرفت عليها بعد عودتي من الجزائر بعام، وكنت وقتها أغار على مصر، لكنني لم أكن أعرف كيف أضع غيوتي هذه في قالب وأصوبها نحو هدف معين محدد، وكنت تارة أرى في محو الأمية الهدف الأساسي، وتارة أراه في إدخال العلوم الحديثة في الجامعة المصرية، وتارة أخرى في مقاومة الاستعمار والصهيونية -لكن كيف؟

وجدت ذاتني في صالون لطيفة، حيث كانت تدعونا وتدعو متحدثا يثيرنا برؤيته ويعلمه، حتى جاءت معاهدة كامب ديفيد، فوجدت نفسي وآخرين معي نسير وراء لطيفة في مقاومتها للغزو الإمبريالي والغزو الصهيوني والمحور الثقافي لهذا الغزو. أدركت لطيفة بحسها الموهف ويصيرتها البعيدة المدى أن هناك خطرا

على عقل الإنسان العربي، فاحتلال الأرض، وإن كان مستمرا، لم يعد الهدف الأجدل للاستعمار بل بات ما هو أهم، وهو العقل: الانحراف بالعقل العربي نحو مسار الاستهلاك والإحساس بالنوعية وقبول التبعية كأمر واقع.

أدركت لطيفة ذلك ونحن وراءها. ونشبت الحرب وفتحت النيران، وجاءت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية لتتوج مسيرة لطيفة التي لم تكن مجرد مناضلة انضمت إلى حزب تقدمي، أو روائية كتبت إحدى أهم الروايات المصرية ذات البعد السياسي، لكن أيضا امرأة معاصرة عرفت كيف تطور أسلحتها وفق تغيير الاستعمار لأنواته.

ولطيفة لم تكف بهذا الدور العام بل أصبح لها دور خاص في حياة كل من عرفتهم من قرب ومنهم أنا، أو بالذات أنا. ففي أول مقابلة لي معها قلت لها إنني أميل للأناكيسة - لم تثر علي ولم تعارضني بل ضحكت ضحكتها الشهيرة التي أجازت للويس عوض نعتها بالماركسية المسخفة، وصبرت علي حتى أدركت وحدي أن الحرية الفردية عبث في بلد محتل يرهقه الفقر وترهقه الأمية، ويهمده عن المسار الموجب لتعليم متخلف وإعلام يخدم، إذا خدم، الاستعمار والسلطة.

بدأت رويدا رويدا أؤمن بالجماعة وأترك العديد من النظريات التي إن كانت صالحة فلمجتمع غير مجتمعنا. أثرت لطيفة فينا واحدا واحدا وواحدة واحدة، وروبطنا بحبها في أسرة، فلم تعد لجنة الدفاع عن الثقافة القومية لجنة تضم بعض الأفراد يجتمعون لينصروا بعد الاجتماع كل في مسيرته، بل أصبحت اللجنة أسرة مترابطة يحمل هم بعضها البعض الآخر كما يحمل الكل هم المجتمع.

عزيزتي لطيفة الزيات

ليانة بدر

تحيات وشوق...

لقد حضرت إلى القاهرة في زيارة سريعة وعابرة، ولم أظن أن القلق عليك سيفيق بي، ويهديقتي حسناء مكاشي، إلى أن تكون عتبة بيتك هي خطوتي الأولى في القاهرة.

ومناك على رصيف بيتك الموشوم بأوراق الشجر الملونة التي يوقعها بحساسيته العالية الفنان عدلي رزق الله على مسودة غلاف كتابك «لطيفة الزيات: الأدب والوطن»، بدأت أصغي إلى رنين إيقاعك الداخلي الذي أثاره توهج ألوان الشجرة العملاقة التي تظلل مدخل بيتك في ظهيرة صيف. فكأنها أنت، أنت بيتها الإنسانية التي أنمشت نباتات أيا منا بالفني والتمرد واكتشاف الذات.

هنا أستعيد، وأنا أكتب، صورتك العجيبة في أثناء قراستي لروايك «الباب المفتوح». ففي تلك الأيام التي صادف أنها الأصعب والأكثر كثافة على وجه الأرض، والتي شعرت فيها بفقدان توازن شديد بين وجودي كأمراة، وتطلعاتي كإنسان حر، يود أن يستمتع بمشاركته الفعالة والمنتجة في الحياة الكريمة والخضرة لشعبه آنذاك، وأمام انكسار الروح الذي بدأ يهدد كياني، بدأت أسترشد توق الإدارة الشجاعة للوقوف فوق الأشواك،

والعبور على حواجز النصال الكثيرة التي كانت تخترقني، ويا لدهشتي! عندها خرجت من دموع الحسرات المرة إلى قهقهات السورور، والتوقعات تأخذ مكانها رويدا رويدا مع التحولات التي تشهدها بطلا «الباب المفتوح». إذن، فالمحاكاة تكرر ذاتها، وحدة عين المؤلفة مع عبقرية كشفها للواقع تعود لتتصب في وجودي. والمساءلة ليست الألب وحده، بل إنها الحياة الطم التي تقود الأدب إلى مصبه النهائي في النفس البشرية.

لكنك لست هذا فقط، أي أنك لست صورة المناضلة / الكاتبة وحدها، فأنت ملكة قلوبنا التي سيطرت عليها يشجاعتك الأدبية الأخاذة في «الشيخوخة وقصص أخرى...»، وفي بقية كتبك. أي كشف، وأية مصارحة يحتاجها الأدب في عنفوان انبثاقه داخل حياتنا وأية قدرة جبارة أن يصنع من الأركان الخفية. لحياتنا التي يلجأ الناس العاديون إلى إخفائها وإغفالها، إمكانية تجاوز مذهلة تسري كالتيار الكهربائي إلى كل من يمد يده إلى صفحاتها.

وهنا، أحضر إليك بعد كل هذه المعرفة العميقة التي تربط الإنسان بالإنسان، كي أراك في ثوبك المخرف بنقوش ملونة، وكبي أعرف أن ثراء شخصية لطيفة الزيات الإنساني هو الذي أعطى هذا الومج والغنى المتجدد لأوراق كتاباتها وعمرها.

مثل أوراق شجرتها الكبيرة على عتبة البيت.

كما الصورة الفوتوغرافية لابتسامتها المنورة بظلال وتعددات.

كما القلب المشرق الذي يزداد جمالا منذ تلك اللحظة التي كان الأمل فيها هو «الباب المفتوح».

القسم الأول

الأدب والوطن نحو منظور جديد
للعلاقة بين الكتابة والسياسة

أولاً: مداخل نظرية

الأدبي والسياسي: جدلية معاقة

د. محمد بركة

الإرهاصات الأولى ارتبطت ببروز الطبقة البورجوازية وانفصالها عن هيمنة الأرستقراطية وما أدى إليه ذلك من إيجاد مبدعين ومفكرين يعبرون عن مطالب ومصالح تلك الطبقة الصاعدة التي ستقلب الأوضاع وتغير البنيات منذ القرن الثامن عشر، خاصة في القرن التاسع عشر. ومن خلال نموذج تجربة الحقل الثقافي بفرنسا طوال القرن التاسع عشر، تتضح هذه الدينامية الجديدة التي بلورت باللمس إشكالية العلاقة الصراعية بين الأدب والسياسة، وأوجدت لها قنوات ومناير تسمع صوت المبدعين وتحدد مواقعهم ضمن شروط جديدة (غير مسبقة) هي الاستقلال الذاتي الحقل الثقافي والإبداعي، بدلا من التبعية المطلقة للسلطان أو الكنيسة أو محتضني الفن والمنفعين على الشعراء. ومن خلال نشوء الحقل الثقافي وتمايزه، أصبحت علاقة البدع بالسلطة والسياسة والمجتمع علاقة بنوية، تتحدد بموقع وباختياره الأيديولوجي ضمن الصراع والإمكانات المتبعة للفعل والإنتاج الثقافي. ولم تكن تلك العلاقة بسيطة ولا مجرد انعكاس، كما يتبين من الاتجاهات الثلاثة التي استقطبت المبدعين بفرنسا خلال القرن التاسع عشر. وإنما هي تعبير دقيق ومتشابه يتشخص في مواقف كل من: الفن البورجوازي، والفن الاجتماعي، والفن للفن. وهي مواقف واتجاهات ستكرر بأشكال مختلفة وبواقع في حقول ثقافية أخرى، لأنها تتقاطع حول نقطة جوهرية وهي العلاقة بالبنيات الاقتصادية والأيديولوجية. وهذه مسألة لا تخص الأدب والفن، إنما هي مشتركة بينهما وبين السياسة، على اعتبار أن الفعل السياسي، في عمقه، يتقصد توزيع السلطة والثروة وتنظيم الصراع الأيديولوجي حول الهيمنة وتداول الحكم. لذلك كان من الطبيعي أن يحتل موضوع تفصيل السياسي والأدبي-الثقافي حيزا كبيرا في مجال الفلسفة والفكر السياسي والتحليلات السوسيولوجية. وتجلي ذلك بوضوح أكبر في الماركسية التي شملت دراساتها وتحليلاتها كل ما له علاقة بالمجتمع والإنتاج والعلاقات المتوادة عنه. من ثم فإن التحولات التي عرفتها إشكالية علاقة السياسي بالأدبي منذ القرن التاسع عشر وإلى الآن، إنما تتحدد مواقفها وتجلياتها قيسا إلى الطرح الماركسي بكل تعريفاته واجتهاداته، وباستحضار تجربة هذه العلاقة على أرض الواقع داخل الأقطار التي انتسبت سياسيا، إلى الماركسية أو استوعبتها في تنظيم المجتمع^(٩).

برغم الانطباع الأولي الذي يوحي به موضوع العلاقة بين الأدب والسياسة، من أنه موضوع مطروق، «مستهلك»، فإنه يظل محتاجا إلى التحليل وإعادة النظر، خاصة داخل الثقافة العربية التي لا تتوفر على فلاسفة وسوسيولوجيين ومفكرين يتابعون بانتظام، وخارج المناسبات والمؤتمرات، إشكالية مثل هذه لها جذور وامتدادات في مجالات معرفية مختلفة، وتخضع لتأثيرات وتفاعلات رافعة ومتجددة، عبر الماشافة والتحولات المتلاحقة للممارسات السياسية والأدبية والفنية. من ثم فإن ماكتب منذنا حول إشكالية علاقة الأدب بالسياسة، لا يندرج ضمن اهتمام نظري أساسي، يكون تراكما وينجز تعيينا للأستلة، ويرصد التبدلات في طرائق التفكير والمقارنة مع الممارسة الأدبية والوعي السياسي.

لأجل ذلك، تواجهني في مطلع هذه المداخلة، معضلة تصديد الإشكالية لأن ما كتب عنها، عندنا، يتسم- فيما يفيل لي- بالانحصار، والتجزئة وأحيانا بالاختزال، لأن كثيرا من الطروحات، بتأثر من طابعها الخصومي- الجدالي، آلت إلى ثنائية: الالتزام/الفن للفن. وهذا الصوغ الاختزالي هو، بطبيعة الحال، نون المستوى الذي ارتقى إليه الإبداع العربي، وبون التعميقيدات العلائقية الكاشفة عن تحول في مفهوم الأدب ووظيفته ورهاناته التي عبر عن جزء منها مبدعون هانوا من تلك الاختزالية.

لا يفهم من هذه الملاحظة، أنني سأسند هذه الثغرة، لأنها مسألة تستلزم جهودا كبيرة ومنظمة، وتستدعي إسهامات معرفية متباينة. كل ما أحاول في هذه المداخلة، رسم خطوط عامة لحواشي الإشكالية كما تتبدى لي، مع الإبقاء ببعض العناصر التي أرى أنها تستحق النقاش لتعميق التفكير.

تعدد الإشكالية وعناصرها

إلى جانب العلاقة المولغة في القديم، بين الأدب (الإبداع بصفة عامة) والسياسة (السلطة) التي عرفتها مختلف الثقافات، نجد أن الإشكالية بدأت تبرز وتتعدد بعض معالمها، منذ أخذت بعض العقول الثقافية (في أوروبا خاصة) تتحو وتطلع إلى الاستقلال داخل أواياها السلطة وعلائق الاقتصاد وتصريف المنتوجات الرمزية. ولعل

على هذا المستوى الفلسفي، عرفت إشكالية علاقة الأدبي والسياسي ثلاث لحظات أساسية هي: التصور الماركسي، ثم التصور السارترى الوجودي، والإستيقا الفالصة أو التأميلية المنحدرة من فلسفات تهتم بالإنشائيين والكيونية وتجلياتها، ومن نظيريات وأفكار بعض المبدعين والفنانين أيضا. وهذه اللحظات الثلاث ظلت، وما تزال، في جدال وصراع، موجهة لإشكالية التحالف بين الأدبي/ الفني والسياسي، ومرجحة أحيانا علاقة التبعية والتطابق، وأحيانا علاقة الانفصال والمواجهة. لذلك أرى أن محاولة صياغة هذه الإشكالية تقتضي، في الشق الأول، التذكير بالعناصر البارزة التي تداخلت عبر المسار العام للإشكالية في الفكر والإبداع العالميين، في نوع من الجدلية الصراعية على مستوى التنظير وعلى مستوى الممارسة.

ثم يأتي الجزء الثاني مستعرضا لأهم التطورات التي وجهت الفكر النقدي العربي في تحليله وتمثله لهذه الإشكالية التي تعيشها الثقافة العربية ضمن شروط مقاربة.

لكن التحليل لن يكون مفيدا إذا لم يحاول أن يجترح نوعا من التركيب على ضوء الطروحات المختلفة التي برغم تمايزها داخل كل ثقافة، فإنها تلتقي عند بعض الأسئلة المشتركة المطروحة على الأدب، خاصة في عالم يقبّل رأسا على عقب بفعل عولة الاقتصاد، وتعميم الحاسوب، وسيادة الثقافة ووسائل الإعلام والثقيف «الجامعي» بالسوق والتجارة.

من هذه الزاوية، فإن التنوع الفصبي الواسع، الذي عرفته الأداب في مختلف الثقافات، والجهد الذي بذلت لبثورة نظريات الأدب وشعرية النصوص، لا يمكنها أن تحجب عنا السؤال الأمّاذ بالنسبة للأدب، أي لماذا الأدب؟ وماذا تصنع به في هذه المجتمعات المختلفة، المتشظية، المهددة بكل أنواع التدمير؟^{١٩}

يبدو هذا السؤال ملتبسا بتجربة الأدب، لكنه قد يحيلنا - في نهاية التمهيل - على مجال ما هو سياسي، لا بالمعنى المهني، الاحترافي، ولكن بمعنى السياسي المهموم بالتفكير في نظام الواقع القائم ومقره من أجل تغييره على أساس من القيم .

هل هذه الجدلية ممكنة ما تزال؟ وما هي حظوظها في ابتداء ولورة لفه /خطاب يجعل لاستئناف الحياة أفقا ممكنا؟

الأدبي والسياسي : توتر دائم

هناك شبه إجماع، عند مؤرخي الأدب ونقادهم، على أن مفهوم الأدب بمعناه الحديث القائم على الوعي النظري والتساؤل عن الماهية والوظيفة ومقومات التعبير، إنما هو مفهوم حديث الميلاد، لا يتعدى عمره مئتي سنة، ويعود، تحديدا، إلى الرومانسية الألمانية التي تكوّنت بنّادي يينا (Jena) وأصدرت مجلة آيتنيوم لمدة سنتين، منذ ١٧٩٨ .

وهذه التجربة المتميزة للرومانسية النظرية، على قصرها، زعزت المفاهيم السائدة، وريبت التفكير في الأدب بالفلسفة، وجعلت منه منطلقا لبثورة أزمة التاريخ كما كانت تعيشها أوروبا آنذاك، وطرحت شعار المطلق الأدبي لإزالة الحدود بين النظري والأدبي، وفتح الباب أمام تجريب الحدود القصوى من خلال: الكتابة الشذوية، والفُعلية، وإلغاء الملكية الأدبية وسلطة الكاتب، والاستناد إلى العمل الجماعي... هي، إذن، لحظة بارزة في تاريخ الأدب، لأنها تمنحه مشروعية التفكير في ذاته، ووسائله التعبيرية، وعلاقته ببقية الخطابات والمؤسسات^{٢٠}. وهي، أكثر من ذلك، لحظة تميزت بالجرساسة والشذوية في طرح الإشكالية إلى درجة أن الكثيرين يعتبرونها حاضرة ما تزال، بلبوسات متباينة عبر مختلف الطلائع الأدبية والفنية المعاصرة، وانطلاقا منها، سيتم التركيز عند بعض المبدعين والحركات الأدبية، في القرن التاسع عشر والعشرين، على مايشكل خصوصية الأدبي، ويبرز وجوده مستقلا عن المجالات الأخرى أو مكتفيا بلبانته الخاصة. ونتيجة لتلاشي تلك «البراءة» التي راقت الأدب حقلها مديدة، زاعمة أن الأدب يوجد من خلال النصوص بدون التفكير في الأسئلة التي يطرحها الأدب على نفسه وعلى الآخرين، فإن الفسحة التي خلقتها نظرية الأدب اضطلعت بإبراز التوتر الكامن والدائم بين الأدب والسياسة، على اختيار وجود فرق جذرية في المكونات والوظيفة والغاية. لكن قبل أن نتوقف عند ما يعتبر «خصوصية» في الأدبي، فلنأخذ سنشير إلى ما هو مشترك بينه وبين السياسي، بحكم أن لكل مجتمع ثقافة، وهي في عمومها تؤثر في صياغة السياسي والأدبي من خلال الشروط التي تتّجّع وتمارس فيها تلك الثقافة بترابها - أساسا - مع البنيات التحتية، ومع الأيديولوجيا.

١- المشترك بين الأدب والسياسة

ما هو مشترك بين الأدب والسياسة، على مستوى التكوّن وشروط الوجود الآلي داخل المجتمع، هو ما يتصل بالشروط الاقتصادية وتاريخياتها، أو ما يطلق عليه بالمصطلح الماركسي، البنية التحتية . وهذا الأساس هو الذي يُصنّف طابع المؤسسة على الأنشطة الأساسية المجتمعية وينظم نوعا من العلاقة بينها. فالسياسة لا تكون فاعلة ومؤثرة إلا من خلال ارتباطها ببنيات اقتصادية ومؤسسية تتيح لها التعبير عن مصالح وتطلعات محددة ضمن عملية الصراع الاجتماعي . وهذا الأساس المادي، بموقعه وحجمه، يحدد ثقل السياسي الذي يعبر عنه من خلال أيديولوجيا ملائمة (مبيرة للسلطة السياسية أو منتقدة ورافضة لها بحسب استجاباتها لمصالح السياسي...)، وإذا كان عَصْرُ البنية التحتية والأيديولوجيا مشتركين بين السياسة والأدب، فإنهما يتمايزان على صعيد التحقق والتأثير. ذلك أن السياسة المتصلة بتنظيم المجتمع وتبديل شروطه تظل أكثر شمولية واتساعا، فتدخل

الأدب ضمن المجالات التي شتم عليها لإرساء أسس السياسي ودعم تصوراتها، ومن ثم جنوح السياسة إلى «استعمال» الأدب وجعله تابعا لأهدافها. لكن الأدب، بسبب مكوناته النوعية وتعامله مع المخيلة والتخيل، وعدم تقيده بالآتي وبالباشر، لا يستجيب لعلاقة التبعية ولا لقتضيات الأيديولوجيا. إلا أن حتمية التماسس وتعميد موقف من الأيديولوجيا، يفرض على الأدب خوض غمار علاقة ملتبسة، متزججة بين التوافق والرفض، صراعية في بعض الأحيان، مع السياسة والسياسي. ومن ثم، فإن الأدب المحتاج - لكي ينتج ويتماسس - إلى علاقة سياسية مع النولة أو مع المعارضة، لا يستطيع دائما أن يظل من الهيمنة ومن الاضطلاع بدور التاذيل والأدلية. فكل إنتاج أدبي يمكن أن يصبح مؤلجا من خلال وسائل الإعلام والسوق، والقراءات المفرضة أيديولوجيا، ومن خلال التكريم الرسمي والجوائز أيضا... وقد يضطلع هو بدور الأدلية عندما يكون الكتاب مرتبطين بإيديولوجيا سائدة أو أيديولوجيا «ثورية» تتطلع إلى السلطة، فينتازلون عن «المسافة الضرورية» التي تتيح للإبداع الفني أن يطلع على السياق الظرفي ليسوع رؤية أعمق وأكثر نفاذا. لكن إلى جانب ذلك، هناك أدباء وإنتاجات أدبية استطاعت أن تفلت، نسبيا، من التاذيل والأدلية نتيجة لشروط مادية وإمكانات مُمِحة داخل الحلل الثقافي، جعلتها تتمرد على علاقة التبعية وتخضع السياسة والأيديولوجيا للانتقاد والتشخيص من منظور مفاهيم لنظور التبرير والتعجيد والتبشير الرسولي^(٩).

لكن هناك نقطة التقاء محتملة بين السياسة والأدب، عندما يخرج السياسي عن دائرة الحسابات الضيقة المتصلة بالاستيلاء على السلطة وإخضاع التعبير المجتمعي إما للكيانية أو للمنطق البراجماتي. عندما يرتقي السياسي إلى التفكير في تغيير المجتمع وفق قيم تستلحي العدالة واحترام حقوق المواطن والصراع الديمقراطي، فإنه ينفلت من منطق الأمر الواقع ليبراهن على المحتمل الوقوع، وبذلك يقترب السياسي من الأدبي، لأن هذا الأخير لا يتقيد، في التخيل والإبداع، بما هو قائم، بل يستلحي المحتمل الوقوع ويرتد للواقع ليشخص ملامحه وإمكاناته، فيُفسح المجال أمام القارئ ليحلم بما هو أفضل وليتطلع إلى الطويوي المجدد للحياة.

إن الصعوبة عند تعديد العلاقة بين السياسة والأدب، تعود إلى تعذر الإمساك بتعريف لهما، لأنهما مفهومان متصلان بالإنسان وبيعه وشروط حياته المتبدلة، ومن ثم فإن مفهومهما حزمة من الممولات والإحالات، يصعب تجريدها في تحديد جامع مانع. من ثم تكون متابعة بعض التجسيدات لتلك العلاقة أقرب إلى استحضار التوتر الدائم الذي طبع جدلية السياسي والأدبي، على اعتبار أن كلا منهما معني بالإنسان وبمعضلاته الحياتية ويصراعه المستمرة من أجل

اكتشاف المجهول، وتأمين الحرية، وإعطاء معنى لرحلة الإنسان على الأرض.

ومصدر التوتر الدائم في هذه العلاقة، هو أن السياسة من خلال بعض نتائجها السلبية المتجلية في الصروب والتقتيل الوحشي (هيريوشيا، هولوكوست أوشفيتز، إبادة الهنود الحمر في أمريكا، المقابر الجماعية في كثير من البلدان، صبرا وشاتيلا...) وصعود النازية والفاشية في أوروبا المتحضرة، كل ذلك زعزع الإيمان بالعقلانية والسياسة التي تخطط مستقبل الإنسانية. من ثم جاءت ردود فعل كثيرة عبر الفلسفة والفنون والأدب لتبحث عن لغة أخرى بعد أن بات «التاريخ منتهاها»، والعداة فاقدة لمصادقتها. وهذا ما شرع الأبواب أمام الكتابة المضادة للسياسة والعقلانية ولنطق الجدلية، فأمام فقدان الإيمان في السياسة وفي الفكر الأيديولوجي الموجه لها، التجأ مجموعة من الأدباء إلى «سياسة الاستحيل»^(١٠)، كما يسميها جورج باتاي، أي الكتابة عن «التجربة الداخلية» بلغة تتقصد الانتهاك والخروج عن المعنى المألوف، لتستسلم للعبة الكلمات مادامت التجربة غير قابلة للتشخيص ولا للممارسة. بدلا من سيروية الجدلية والحوار مع المجالات الأخرى، تغدو الكتابة هي وسيط نفسها، ويغدو «الانتهاك الشمسي» هو البديل عن الخطاب العقلاني وعن مقولات الفكر السياسي الذي بات برانياً عن أسئلة الإنسان العفيدة.

وفي نفس الآن، نجد أدباء وفلاسفة آخرين سموا إلى صوغ تفصل الأدبي بالسياسي من زوايا مختلفة تحرص على إعادة الجدلية لهذين المجالين، سنتوقف، إذن، عند كل من هذين الاتجاهين لاستكمال صورة التوتر الدائم بين الأدبي والسياسي.

١- تفصل الأدبي بالسياسي

في الاتجاهات التي فكرت في العلاقة بين الأدبي والسياسي (والأيديولوجي) ونظرت لها، تتراوح مستويات العلاقة بين الانعكاس والالتطابق الشكلي بين الأدبي والمجتمعي. إنها تمتد من الواقعية والواقعية الاشتراكية إلى الكتابة الطويوية التي تحلم بإضفاء طابع إستراتيجي على السياسة. وسنكتفي بالإشارة إلى أربعة تصورات نعتبرها معقدة للأدبي في علاقتها بالسياسة.

١- الواقعية والواقعية الاشتراكية

لعل النظرية الماركسية هي من بين المحاولات الأولى التي نظرت لعلاق الأدب بالسياسة والأيديولوجيا، على اعتبار أن الماركسية تشمل في تحليلاتها وأجوبتها كل مجالات المجتمع ووظائف الفرد والطبقات في تغيير الواقع بعد فهمه واستيعاب أولوياته وميكانيزماته. ولأن الأدب، بعلاقته التحتية والفوقية، لا يمكن أن ينجو من الأيديولوجيا السائدة، فإنه محكوم عليه - من الوجهة الماركسية - بأن يسهم في

تصوير وفضح انعكاسات الأوضاع الاجتماعية المحففة، والتعبير عن مطامح القوى الصاعدة المشخصة لحركة التاريخ وتجده.

وعلى أرض التحقق النصي، في كل من إنجلترا وفرنسا خاصة، وطوال القرن التاسع عشر، اقتصرت الواقعية والطبيعية بازدهار الرواية كشكل ملائم للتعبير عن المجتمع البورجوازي الصاعد آنذاك، وتأثرتا على مستوى الخطاب النظري والتدقي، بعمليات الخطاب العلمي الذي يتفنيا تحليل وتفسير جميع الظواهر الطبيعية والفيزيائية، والسياسيولوجية أيضا. لكن الروائيين الذين انتسبوا إلى الواقعية وإلى الطبيعية كانوا يتخذون من هذين الاتجاهين مظلة تضيي عليهم ثوبا من المصادقية في زمن مهروس بالعلم واكتشافاته وتنبؤاته. بيد أن تلك الانتسابات والتصريحات العلمية وخاصة عند إميل زولا في كتابه الرواية التجريبية^١ لم تلز، لمسن الخط، خصوصية العمل الروائي المرتبطة بالتخيل وابتداع الشخص، والتعبير بلغة الصور والمجازات، بعبارة أخرى، فإن محاكاة الواقع مهما كانت دقيقة، لا يمكن أن تلغي مغفولي منطق التخيل الذي يعدل ويضيف ويحذف عند المحاكاة، وهذا ما جعل واقعيًا موهوبا مثل جي دو موسان يتحدث في مقدمة روايته بيريير و جان^٢ (١٨٨٨) عن «الإيهام الواقعي» الذي لا يطابق الاستنساخ، ولذلك يؤثر موسان أن يسمى الواقعيين بـ : صانعي الإيهام.

إلا أن الفكرة المتداولة، على نطاق واسع، هي ارتباط الواقعية والأسلوب الواقعي بتجسيد الأبعاد السياسية للواقع الذي يستوعبه الكاتب. وهذا مفهوم لا يخلو من تبسيط وتحريف لأنه ينساق مع نوايا الكاتب أو إسقاطات النقاد الذين يختزلون أدبية النص في بعدها الاجتماعي والسياسي. لذلك لابد من التذكير برأي الناقد هنري ميتران الذي حلل مجموعة من الأعمال الواقعية وانتهى إلى أن النص الواقعي لا يمكن أن ينجو من الرموز والاستهجمات والأساطير ومن كل ما ينوع الشكل الواحد. وفي رأيه، يكون إفقارا كبيرا أن نقرأ روايات زولا على أنها محاكاة للواقع وصوت لوجهة نظر سياسية. يؤكد ذلك أننا نجد ضمن الواقعية تفرعات عديدة، واقعية كرنفالية، فانتاسيكية، ساخرة، واقعية ذات أطروحة، واقعية شكلانية، فوق واقعية... ويضيف ميتران: «في تاريخ الحكمي، الواقعية قائمة في كل العصور، لكنها في كل فترة تبعث في شكل جديد يتوّر، في أن، رثيتنا وفهمنا للواقع وشعرية الانجاس الأدبية».

مع الواقعية الاشتراكية التي اقتصرت بقيام الدولة السوفيتية، انتقلت المسألة من مستوى التنظير الأيديولوجي والفكري، إلى مستوى التنظيم السياسي الذي يريد أن يحوّل الأدباء إلى مهندسين للروح^٣، وأن يفرض عليهم الرؤية التغايرية التي تؤمن بحتمية تقدم التاريخ وحتمية تشييد مجتمع بلا طبقات... وبدون الدخول في تفاصيل تبريرات

الأهداف والوسائل، نلاحظ أن السياسي في تجربة الاتحاد السوفيتي اكتسب طابع الكليانية، ما أدى إلى الرقابة الجذائفة ثم إلى ظاهرة الأدباء المنشقين الذين تقرأ أعمالهم خلسة. وهو أيضا ما نجد له شبيهها في ظاهرة المكارثية بالولايات المتحدة، نتيجة لمصادرة حرية الإبداع والتفكير والعقيدة. إن العلاقة هنا بين الأدب والسياسة تأخذ طابعا صراعيًا مفتوحا لسبب مزوج.

- لأن الواقعية الاشتراكية (منذ صياغة مبادئها الأولى في مؤتمر ١٩٣٤) اعتمدت على ما يجب أن يكون عليه الأدب من وجهة نظر الأيديولوجية الماركسية الحريصة على تطبيق سياسة محكمة بالمواجهة مع الأنظمة الرأسمالية. ومن ثم، كانت تفرض أن التفكير السياسي والأيديولوجي يمتلك الحقيقة ويمتلك حق تفسير بقية الأصوات والآراء لخدمة هدف واحد... وهذا التفكير يلغي ضمنيا خصوصية الأدبي الذي لا يريد أن يتحول إلى مجرد صناعة في جيش المبلين والمزمرين.

- وثانيا، لأن النظام السياسي، يرغم ما حققه من إنجازات إيجابية، لم يكن يسمح أن يحتمل الانتقاد. والأدب، في مثل تلك الأوضاع، يتحول إلى مجال للسخرية وتشخيص مظاهر القمع ومأساة مصادرة الحرية.

إن علاقة الأدب بالسياسة، في تجربة الاتحاد السوفيتي، تقدم نموذجا لعلاقة المواجهة التي كشفت فيها الأدب عن انحرافه العميق في السياسي، أي حرصه على أن يُصمّم مفهوم السياسة بوصفها تغييرا للوعي والمجتمع على أساس من المشاركة الفعلية والحرية في تشكيل المجتمع الأفضل. ومن هذا المنطلق، فإن أعمال الكتاب والمنشقين في صياغة سياسي من خلال مقومات ومكونات الأدبي، ويهدف إبراز ما تميل السياسة إلى إخفائه أو محاصرتها.

التيهاد والتعلمية: بريشت ولوكاتش

في امتداد الواقعية والواقعية الاشتراكية، نجد اتجاهات وتحليلات وتطورات تختلف عن الموقف الصاد والوثوقي الذي أراد أن يفرضه حراس الأيديولوجيا. ذلك أنه داخل الإطار الماركسي، وجدت تصورات تستند إلى الاعتبارات الفلسفية والإستراتيجية وتشيد بتطوراتها باستقراء المآل الأبيّة والتاريخ الأدبي. هكذا نجد ثوبا من التطوير والإضافة إلى التصور الماركسي عن علاقة الأدب بالسياسة، في كتابات جورج لوكاتش، ولويسيان كولدمان، وروجي جاردوي ومدرسة فرانكفورت وبرتولد بريشت... ولا يتسع المجال هنا لعرض هذه التصورات وإبراز ما يميزها، ولذلك نكتفي بالإشارة إلى ما نعتبره عنصرا مفيدا في الإلمام بمكونات الإشكالية التي نريد صياغتها.

يعتبر جورج لوكاتش في طليعة الفلاسفة المعاصرين الذين عمقوا

التفكير في أسس الإستيقا وفي علائق الأدب بالمجتمع والأيدولوجيا. وعبر مسيرته الطويلة، انتقل من الكنانة الجديدة إلى الماركسية، وتابع التنظير لعلاقة أشكال الحضارات والمجتمعات بالأشكال الأدبية، والتأثير المتبادل بين النمو الاقتصادي والاجتماعي والتصور للعالم والشكل الفني الذي ينحدر منه. وقد أسعفته ثقافته الواسعة على أن يلم بأهم النصوص وأن يستند إليها في تحليلاته وتنظيراته. لكن برغم انتقاده للماركسية الأورثوذكسية فإنه لم يستطع يوما أن يتخلص من ضغط الحزب والسلطة.

وما يهنا، هنا، هو تشييده لمفهوم أدب ملتزم على أساس فلسفي يستوحي المادية الجدلية والمادية التاريخية ليُجلي التفاعل بين الذات والموضوع، مستخلصا بأن المحاكاة الإستيقية تقتضي حضور الواقع الموضوعي والحركة الذاتية للذات عبر وحدة لا تفهم. والرؤية للعالم التي يجسدها كل عمل أدبي تقدر موضوع تحليل ومقارنة مع الرؤية التاريخية المعبرة عن قوى التغيير من منظور ماركسي، ولعل هذا هو مايفسر ميل لوكاتش إلى إثارة النموذج الواقعي المستمد من تاريخ الأدب الذي استطاع أن يجعل الأدب مُشخصا لقيم جمالية واجتماعية تشير باتجاه حركة التاريخ (والترسكوت، هنري دويلز...).

لكن هذا الموقف النظري، الفلسفي، آثار رنود فعل وانتقادات شديدة خاصة عند من كانوا ينتمون أيضا إلى الفلسفة الماركسية، وعلى رأسهم أدورنو وبرتولد بريشت. انتقد الأول لوكاتش لأنه ناصر الواقعية على الطليعة الأدبية نتيجة لخلقه من مفهوم «محاكاة المعنى» الذي اعتمده لوكاتش في كتابه «نظرية الرواية»، مصغضا إياه بهلحاكاة والمنظور ضمن مفهوم الواقعية وتقييماتها الإيجابية. وهذا ما جعل الجدال بين أدورنو ولوكاتش ينحصر في خصوصية الوساطة الفنية للمادة الاجتماعية: فقد كان أدورنو يرى أن دفع الإحساس بالوحدة والعجز أمام عالم مغلق، إلى حدود القصوى، يجعل أعمال البلاطيين، خاصة بريكيت، تشتمل على انتقاد قوي وعلى اتهام للشرط الإنساني، بينما كان يرى لوكاتش أن تلك الأعمال الأدبية هي قبول غير نقدي لغزوية وضع تاريخي سلبي، وهي أيضا إضفاء لطابع النبل المثلث، على تلك الغزوية.

هذا الانتقاد الذي ركزه أدورنو على إهمال لوكاتش للتوظيف الواسطة، النوعية، الذاتية الإستيقية، ولتبدلات الطائفة على المادة الخام خلال سيرورة الإبداع الفني، يلتقي مع الانتقادات التي وجهها بريشت إلى لوكاتش في مقالاته عن الواقعية، مع اختلاف في التفاصيل.

نحن نعلم أن بريشت بلور مفهومها المسرح يجعل منه أداة سياسية بالمعنى العميق، أي مكانا عموميا لطرح الكلام والأفكار، وحفز الناس على التفكير فيما تسمع وفيما تعيش، ولتنشيد مسرحه اللحني، اعتمد

على جملة من المفاهيم، في طليعتها التباعد المضاد للتصامي، والمسرح التعليمي العتمد على الجدلية وتركيب التقنانيا... وكان بريشت مفتحا على التكنولوجيا، يستفيد منها في الإخراج، ويستحضر إمكاناتها في أشكال نصوسه المسرحية. ومن هذا المنطلق المرتبط بالإبداع والتجريب، كتب مقالات وملاحظات نقدية لها قيمتها، خاصة أنها تميزت بالجرأة ضمن الطروحات الماركسية المتداولة آنذاك. وفي خصوصته الجدلية مع لوكاتش، دافع بريشت عن ضرورة تحرير الشكل من نموذجية أشكال الماضي، وعن نظرية للأعمال الفنية والأدبية التي لم تتحقق بعد. لقد رفض النمجة التي قدمها لوكاتش، ورفض فكره القائلة باحتذاء شكل الواقعية عند بلزاك وتوماس مان، وآخرين. يقول في هذا الصدد:

« ليست الواقعية مسألة أشكال. إننا لا نستطيع أن نأخذ شكلا خاصا بإحد من الواقعيين (أو بعدد محدود منهم) ونسميه الشكل الواقعي. هذا مسلك مضاد للواقعية. وإذا تصرفنا على هذا النحو، فإنه سينتج من ذلك أن الواقعيين كانوا هم سوف، أو أرسطوفان، أو بلزلك، أو توستوي، وإذا لم نقبل سوى أشكال ابتدئها الموتى، فإنه ما من حي يكون واقعيًا.

إن هذا الحوار بين الفلاسفة والمبدعين الماركسيين، وكشف عن وهي مميقة للطابع الإشكالي للعلاقة بين السياسي والأدبي، جعلهم يخرجون من دائرة المفهوم الانعكاسي ويلاصقون جوهر الروح الانتقادية للأدب، معلما عبر عن ذلك أدورنو وأصدقائه في مدرسة فرانكفورت، ومثما أوضح بريشت في كتابات وأعماله المسرحية.

الالتزام السارتر

جاء كتاب جان بول سارتر (ما الأدب؟ ١٩٤٧) في سياق خاص داخل الحقل الثقافي الفرنسي، وهو ما أضفى عليه طابع الخصوصية الجدلية وتصفية الحساب مع أسئلة معلقة منذ الثلاثينات. بعد إقامة سارتر في ألمانيا وولونه لذهبه اليهودي، وبعد تجربة الحرب العالمية الثانية وما تركته من جراح وتؤب، أراد سارتر (وضمنا من معه في مجلة الأزمنة الحديثة حيث نشرت المقالات قبل أن تصدر في كتاب) أن يعلن عن ميلاد اتجاه آخر في الكتابة يتمسدى لما يعيشه المجتمع الفرنسي في الحاضر، ويسهم في تمهيق الوعي وطرح الأسئلة الجديدة. والطرف المحاور أساسا، والمتنقد، هم الكتاب الوجوديون أو المثاليون الذين يلهون الكتابة ويعتبرونها مجدا ذا طقوسية خاصة. ولكن دعوة سارتر إلى التزام الأدب لا ترتكز على هدف سياسي مباشر، بل هي تتميز بكونها منحرفة من الفكر الفلسفي الإستيقتي، وتستعمل التحليل المفهومي، وتوظف التاريخ والأنتروبولوجيا والسوسيولوجيا وعلم النفس. إنها، بشكل ما، استمرار لتقاليد تدخل الفلاسفة في قضايا الفن والأدب والإستيقا.

على هذا الأساس، يمكن أن نعتبر كتاب سارتر أطروحة عن «نظرية الأدب» لأنه يتناول أسئلة ثلاثة جوهرية ستفقد، فيما بعد، ثوابت في المؤلفات المتصلة بهذا المجال، وهي: ما الكتابة؟ لماذا نكتب؟ لمن نكتب؟

يهيئنا، في محاولة سارتر، أن التحليلات والإجابات المقدمة، تسترعي الوجودية السارترية، وبخاصة الجانب المتعلق بالحرية ومسئولية الفرد في إعطاء معنى تلك الحرية. من ثم يرى سارتر أن هناك اختياراً وراء كل كتابة، وأن العمل الأدبي لا يتكون إلا داخل الحركة ومن خلال مجابهة الواقع الإنساني الذي يكشف عن الكينونة. والإنسان هو القيمة الجوهرية الذي يحقق للتعالي بالنسبة للأشياء. ومن أهم نوافع الإبداع، رغبتنا في أن نحس بأننا أساسيون بالنسبة للعالم... لكن الإبداع لا يمكن أن يكتمل وجوده إلا من خلال القراءة التي هي عنصر أساسي في جدلية الإبداع والتلقي، وبفضلها يمكن أن تتم عملية تركيبية للإدراك والإبداع. ومن ثم، فإن كل عمل أدبي هو بمثابة نداء موجه إلى القارئ، والاستجابة إليه تسعف الكاتب على إنتاج عمله. هكذا تكون الكتابة والقراءة مشتركتين في الحرية. الكتابة تعبير عن إرادة الحرية، وممارستها تستلزم الدفاع عن حرية الوطن وحرية التعبير والتخيل. وهذا الالتزام الذي تستجيبه الكتابة، مصدره أن العمل الفني لابد أن يشمل على قيمة مادام دعوة موجهة إلى القارئ، والحرية لا يمكن أن تكون بدون التزام بمسئولياتها... وعلى هذا الأساس، يفقد الشيء الجوهرى بالنسبة للكاتب، في نظر سارتر، هو الدلالة، وحتى يدفع بعض الانتقادات، فقد ميز بين الشعر والنثر انطلاقاً من علاقتهما باللغة، وأدرج الشعر ضمن الفنون الأخرى (الرسم، الموسيقى، النحت...). الكاتب ينتج دلالات وأفكاراً، وعمق وعي القارئ ويربط بما يجري في الحاضر لينخرط في الفعل والصراع مادام المجتمع قائماً على الطبقات وخاضعاً لسلطة الأقوياء.

إن ما يميز نظرية سارتر في الالتزام، كونه لا ينطق باسم حزب أو هيئة سياسية، بل يتوجه لـ «حرية» المثقلى مشيداً بحججه على نماذج وأمثال وواقع من التاريخ ومن العقل الثقافي، وهو بذلك يُعيد الاعتبار لسلطة النص الأدبي خارج تفسيرات الخطابات الجاهزة ويعبر ممارسة الحرية.

مع ذلك، فإن التزام سارتر آثار انتقادات تشير إلى بعضها من خلال ملاحظات أنورنو الدقيقة^{٢٩}، يرى أنورنو أن دعوة سارتر إلى الحرية مقترنة باقتراح بديل لها، يتمثل في الالتزام الذي هو منافي للحرية. فإذا اعتبرنا الفن الملتزم بديلاً للفن للفن، فإن الأول يلغي الفرق بين الفن والواقع بينما هو يتميز عن الواقع مادام فناً. وإذا اعتبرنا الفن للفن بديلاً، فإننا نجد أنه يريد أن يجعل من نفسه مطلقاً فينفي أيضاً تلك العلاقة اللازمة بالواقع الموجود، ضمناً في محتواه،

مادام يريد التخلص منه... ولكن ما يأخذ أنورنو على سارتر، هو إهماله لأهمية الشكل الذي هو الحجر الأساسي في كل التزام يريد أن يُقاوم ما يتهدد الناس في العالم، فالدلالة ليست ثابتة، والأفكار قابلة للتبادل، بينما الشكل هو الذي يخصص التجربة والأفكار. ومن ثم لا يفيد في شيء أن يقول سارتر إن الدافع وراء الكتابة، هو أن المبدع يوجه نداء إلى القارئ، فالتأويل لا يمكن أن تنوب عن الإنجاز الشكلي للنص، والمبدع معضلة الأولى هي مع اللغة والأشياء التي تحتاج إلى تشكيل. وينوب المفارقة الشكلية والبحث عن تنوعاتها الملائمة للتجارب المعقدة، لا يستطيع المبدع أن يعبر بعمق عن جوهر الحياة بعيداً عن الاختيار المسبق أو الالتزام «الداللي».

الأدب : أطروبا السباسة

كثيرة هي الكتابات التي جعلت موضوعاً لها التأمل في العلاقة بين الأدب والحرية، بين الأدب والسياسة، بين الإستراتيجية والسياسة والكتابة... وضمن معظم تلك التحليلات، يبرز بُعد الطوبوية والتفكير الطوبوي ليحم الثغرات، ويعد الجسور بين ما يبدو متباعداً، متعذر التحقيق. وقد كانت ثورة الطلاب في مايو ١٩٦٨ بفرنسا، مسرحاً لفكرة «المخيلة في الحكم»، جاءت لتدمم الفكر الطوبوي الذي كان يبحث عن مخرج لاحتباس السياسي في ردهات الكرملين ومراهنته على التعايش السلمي.

وتحت نجد نموذجاً لهذا الفكر الطوبوي وتحليل السياسي من منظور الفن والأدب، في كتاب الناقد الفيلسوف ميكيل ديفرين «فن وسياسة» الذي يحلل عائق الفن بالمؤسسة والأيديولوجيا، ويستعرض الجوانب المشتركة بين السياسة والفن وكذلك عناصر الاختلاف، لينتهي إلى اليوتوبيا بوصفها أفقاً لتجاوز مآزق السياسة والأيديولوجيا على اعتبار أن الفكر الطوبوي «هو فكر الممكن الذي يعلن عن نفسه داخل الواقع حيث يجد بداية للتحقق، وبغير ذلك لا يكون له معنى ولا جاذبية». إن ما يفعله ديفرين في كتابه، هو نوع من التركيب بين مجموعة من الأفكار والأطروحات تستمد جنورها من الفرويدية، ومن فوكو، ومن بودريار، وإيجتون، وبوفينيو وآخرين، أولئك الذين لا يقصروا التاريخ على تظاهرات المؤسسة والصحية وعلى التنظيمات السياسية، بل اعتبروا أن التاريخ لا يعد تاريخ دول ولا تاريخ مجتمعات وصراع طبقات، وإنما هو تاريخ مواقف «الرغبة» أو الاستعدادات الشبقية (المتصلة بـ: الليبدو). من هنا يبرز دور الفن والأدب في إعادة صوغ العلاقة بالحياة والسياسة. بدلاً من علاقة التبعة التي فرضتها بعض الأنظمة والأيديولوجيات على الأدب، يذهب الاتجاه الذي يعبر عنه كتاب ديفرين إلى الدفاع عن فعل ثوري وإبداع فني جديدين تربطهما علاقة جديدة: بدلاً من تسييس الفن والأدب، تضفي طابعاً إستراتيجياً على السياسة.

في مقالات، ورسائل، كشفنا لاحتياج عميق إلى نقد يدرس النص بما هو عليه، بعيداً عن التؤوليات المرتبطة بفكره ومقولاته مسبقاً. ولعل هذا ما جعل فلوريير يكتب في إحدى رسائله «ما يبدو لي جميلاً وأود إنجازه، هو كتاب عن لا شيء»، كتاب بدون رباط خارجي، ينتصب من ذاته بقوة داخلية أتية من أسلوبيه، مثل الأرض التي تختبئ في الهواء بدون أن يكون هناك ما يسندها. أريد أن أكتب كتاباً لا يكاد يشتمل على موضوع، أو على الأقل حيث يكون الموضوع غير مرئي تقريباً، إذا أمكن»^٩.

وفي هذا الاتجاه، نجد أفكاراً وتطلعات وتجارب عند كبار المبدعين في القرن العشرين: كافكا، جويس، فرجينيا وولف، أرطو، جورج باتاي، موريس بلانشو... جميعهم - مع اختلاف في التفاصيل - يعتبرون النص الأدبي، حسب تعبير رولان بارت، غير متعلٍ لإطاره^{١٠}. من ثم فإن العلاقة مع اللغة تغيرت فلم تعد ناقلة للمعنى أو مترجمة لأفكار، بل هي جوهرية بدولها قبل أن توجد من خلال مدلولاتها، والشكل ملتصق بخصوصية التجربة لا يستنسخ ولا يكرر، والتخييل قوة مطلقة عبر كيمياء الكلمات وكهربائها يواجه القدم والواقع المسطح ليجعل من «الأكاذيب الجديدة» نسيجاً مكتفياً بذاته.

هذه الكتابة اللازمة، غير المتعنية، لها خصائص تربطها بالأبعاد الدينية والصوفية، ولها علاقة مع الزمن لا تقوم على التعاقبية والزمنية الخاضعة لعقارب الساعة، ولها أسئلة تصب في فضاء الميتافيزيقا وتعلو على الآني والسياسي المرهون بظرفياتها. إنه اتجاه يدفع بعناصر خصوصية الأدبي إلى حدود القصوى، وذلك بشكل رفضاً جزئياً للممارسة التي حوالت الأدبي إلى تابع أو مادة للاستهلاك السلعي.

انعكاس هذه الإشكالية في الثقافة العربية

منذ العشرينات، ونتيجة لتأثير نصوص واقعية أوربية وروسية، بدأت تظهر مقدمات يكتبها روائيون ومفكرون لنقاد عرب، تبرز أهمية الأدب في التوعية وتصوير بؤس الناس وصراهم ومطامحهم النبيلة. وكانت مقالات سلامة موسى وبعض الماركسيين العرب تستوحي الأطروحة الانعكاسية التي تجعل الأدب امتداداً لهيكل المجتمع ومعضلاته، وتدرج بوجه ضمن القوى المعنوية المهمة للتغيير، الفاضحة للاستغلال والظالم. وكان هناك، إلى جانب هذا التوجه الاجتماعي للأدب، أصوات تنحصر مع بعض الطلائع الفنية والأدبية بأوروبا (السريالية والفن للفن...)، لكن الشروط الاجتماعية والسياسية إلى حدود الخمسينات كانت تجعل الرأي العام القارئ مشدوداً إلى مفهوم أدبي ملتصق بالمضمون الاجتماعي الواقعي، مستوحياً للقضايا السياسية الكبرى.

ولكن هذا التصور لا يخلو من معضلات يصعب حلها. فتحصيل الأدب إلى مجال لممارسة الثورة عبر تهيؤ الأشكال وتجنيد المضامين والرموزيات، يلتقي مع حركة تنجير الفن اعتماداً على تبديل الأشكال تبعاً للموضة وإجابتها للمستهلكين، وهو ما يؤدي إلى اختلال القيم واختلال الموازين. من ثم يطرح ديفرين سؤالاً جوهرياً: كيف نستطيع، إذن، وسط تحولات الفن الشكلية، أن تميز ما هو ثوري بحق؟ ويكتفي بالجواب التالي: يكون تجديد ما، حقيقياً عندما يهدم من أجل أن يبنى، وبذلك فإنه لا ينكر الجمال بوصفه غاية.

هكذا، في هذا المنظور الطويوي، تعوض الثورة السياسية، ويغدو الفن وجهها بارزاً للأوطوبيا، وهو ما يسمح لميكيل ديفرين بأن يحلم بدمج الثورتين في ثورة واحدة تشمل المجتمع والفن، ويتمثل في محور الخصوصيات وجعل الممارسات الإنسانية ومنتجاتها متحركة باستمرار، وذلك عندما تصير ممارسات شعبية متحررة من الأيديولوجيا ومدفوعة بالأوطوبيا.

ج - الأدبي غائبة مسئلة

يمكن اعتبار تجربة الرومانسية الألمانية في نهاية القرن الثامن عشر (الأخوان شيلجر، نوباليس، شيلنغ، ديوتيا شيلجر، كارولين شيلجر، هيلزن) نقطة انطلاق لتفكير الأدب في نفسه ووضع وجوده موضع تساؤل، وتشديد تنظيرات عن اللغة وعلاقة الأدب بالفلسفة، وعلاقته بالدين وبالكينونة والوجود... وهذا المشروع الذي تلخصه عبارة «المطلق الأدبي»، فتح الطريق أمام تراكم في النظرية الأدبية وفي تأملات المبدعين حول إنتاجهم وتجهيزهم الاستثنائية. إن الأدبي، عند الرومانسيين الألمان، يصهر الأدب في الفلسفة ويحدد أجناسه الأساسية بالشعر والدراما والرواية التي هي ملققة لكل الأجناس والأشكال التعبيرية، والنظرية نفسها تعتبر أدباً، والأدب ينتج نفسه بإنتاجه لنظريته الخاصة. ليس هناك، إذن، معنى مسبق للنص الأدبي، بل هو محايث ينتج من خلال القراءة وهذا هو ما يشكل استقلاله، إذ علينا ألا نفترض غاية مسبقة توجهه. وتعتبر تجربة الشاعر المارمي لحظة أخرى على هذا الطريق، فهو قد دعا إلى نوع من ديانة الأدب، معتبراً إياه نشاطاً حليماً وتفسيراً أعلى للواقع والإبداع، وبحثاً عن دلالة شمولية عبر كيمياء الألفاظ والأخيلة والصور. يقول «إن فعل النفي المسرف في المبالغة، هو فعل إبداع يكاد يكون من العدم. ويتظاهري بأن لا شيء يوجد، أجعل ذاتي وحليماً يوجدان».

وبنوع الخوض في تفاصيل الشروط التي ساعدت على ظهور هذا الاتجاه وبلورته، نشير إلى أن الاتجاه الملموي للتفكير الأدبي في فرنسا، أشعر المبدعين بالحرمان والضغط في قراءة تصوصهم التي تحولت إلى مجال لتطبيق مصطلحات ومفاهيم ومناهج مأخوذة عن علوم الطبيعة والطب والوسيوولوجيا... وبذلك أصبحت رتود فعل المبدعين،

وقد تعتبر صدور مجلة «الأدب» البيروتية سنة ١٩٨٢ لحظة بارزة في مسار إشكالية علاقة السياسة بالأدب في الثقافة العربية، لأن رئيس تحريرها كرس هو ووجهته مجهودات كبيرة لترجمة الأدب الوجودي، وجعل من مجلته منبرا لعرض نظرية الالتزام السارترية ضمن مشروع قومانتي يريد أن يوازن بين عقيدة القومية العربية في مضمونها السياسي، والحرية المسؤولة في المضمون الفلسفي والأدبي.

لا يتسع المجال لمتابعة طريقة ومستوى تلقي مفهوم الالتزام السارترية، ولكننا نشير إلى أن الجدل كثيرا ما اتسم بالتجزئي، وانتقاد إلى يريق الخطاب الطوبوي السارترية ولم يترك إلى مستوى التعميم والكشف عن الخلفيات والعوائق لدعوة سارتر، باستثناء بعض التحفظات التي أبداه شعراء في كتب نشرت تحت عنوان «تجربتي الشعرية». وكثيرا ما تفوسيت تفاصيل التطويل السارترية لتختزل نظريته في شعارات مثل «الأدب الهائبة» و«الأدب من أجل المجتمع».

خلال الستينات، ونتيجة لتراكم ثقافي وأكاديمي، اتسع نطاق الترجمة نسبيا، وبدأ التعرف على بعض الملامح من حركة الطليعة الأدبية في أوروبا والعالم، فأخذ مفهوم الواقعية والالتزام يهتز وأخذ المبدعون يرفضون الانصياع لإنتاج أدب محرض ويضيفون ذمرا بالتقنيات المؤلمة، المقلعة لدلالات النص وخصوصيته. ومع حرب ١٩٦٧ وما كشفت عنه من انتكاس، بدأ انجلاء الأوهام تجاه السياسي والأيدولوجي، وأخذ الأدبي يستعيد مواقفه الانتقادية ومبادئه في تشخيص المسكوت عنه، واستيطان أسئلة الذات والقلق الوجودي. انفتحت أبواب التجريب على مصرعها، واحتلت الكتابة، بمطالبتها والتباساتها، عند البعض، مكانة التالية. هكذا، في فترة وجيزة، وضمن حركات وبيانات متداخلة، فرضية وجسورة، أصبحت حداثة الأدب هي الأفق والمخرج داخل مجتمعات هزيلة مضيفة، فائدة للبرصلة. إن التجريب الجامع في الأدب، برغم افتقاره إلى تمثل الحركات والطلائع المؤثرة عبر الثقافة، قد غير طرائق الكتابة ونوع الأشكال وأعطى للأدب تحققا مغايرا لما كان عليه من قبل. لكن النقد العربي لم يبرز، كفاية، التغيرات التي طرأت على مفهوم الأدب، وبطل مشودة - برغم تأثير المصطلحات - إلى اعتبار الأدب أداة في تغيير الوعي وتكوين المجتمع. ومن ثم فإن التحول الذي عرفه النقد العربي منذ السبعينات اعتمد على «كيفية» نقرأ ونحلل النص، مقتليا خطى النقد في أوروبا، ومستعملا لبعض المناهج الأسنوية والبنوية والسميائية ضمن صلية «تجديده» المعرفة داخل الجامعات والمعاهد وإعادة تحديد عناصره إضفاء للمشروعية على النص الأدبي. لذلك ظل سؤال: لماذا نقرأ الأدب وماذا نفعل به؟ مغيبا برغم ضرورته الملحة في سياق «سقوط» السياسي وانحصار إمكاناته وقواعيته.

إذا كان النص الأدبي العربي الحديث، خاصة بعد السبعينات، قد اختلف عن السياسي الرسمي وبدأ يتطلى إلى استقلاله، والمبدعون يكتبون ويظهرونهم مكتشوفة لا تمنعها جدران أيدولوجيا، ولا سلطة دولة قومية، ولا ثورة العرب، فإن المبدأ المعقول هو القارئ المتلقي الذي أعرض عن الضبابات للتخشيب وبدأ يتصنت لما يرتج به الوجدان. وهذا بالضبط ما يستدعي إعادة قراءة نصوص الأدب العربي الحديث بعيدا عن التصنيفية والمياريية والاختزالية التي فرضها النقد الأيدولوجي تحت تأثير الفكرة الاجتماعية والقومية. ومن هذا المنظور، يكتب السائلون لا جدوى الأدب وعن دوره وميراثه الآن، أهمية كبيرة في سياق إعادة ترتيب علاقات الأدب بالسياسي، وفي سياق البحث عن لغة تصف على استئناف الحياة.

لكن العضلة عندنا تكتنفها صعوبات كثيرة، في طليعتها صعبتان:

- الأولى تعود إلى شروط الإنتاج الأدبي والفكري ضمن حقل ثقافي متعثر ومش بسبب سيطرة الدولة، وتقليد الأمية وانتكاس التحديث والعمل السياسي المتورب... نتيجة لذلك، لم يحقق الحقل الثقافي في الاقطار العربية نسبة من الاستقلالية تحمي المبدع وإنتاجه، وتوسع دائرة تواصله مع القراء. ولا شك في أن الإجهاض الذي يمانى منه الصراع الاجتماعي والسياسي، ويرور الأيدولوجيا الفنية المتعصبة، قد علقا سيرورة استقلال الحقل الثقافي ويوضح الصراع داخله.

- والصعوبة الثانية، تتمثل في إغراض فلاسفتنا ونقادنا ومفكرنا عن الاهتمام بالإستقيا ونظرية الفن والأدب، لتعميق التفكير في أسلكتهما المستجدة ومفهوماتها المتحولة.

لكن السياق الثقافي العالمي والعربي بات يفرض علينا، برغم الشروط الصعبة التي تكتنف الثقافة العربية، أن نحلل هذه الإشكالية (الأدبي والسياسي) من منظور شامل وعميق، مشما تطرح على جميع الثقافات.

الأدبي والسياسي : قطيعة أم أسلكتان للجدلية ؟

يتبين من هذا العرض القائم على الإشارات والتلميحات والتذكير ببعض الأفكار التي تصوغ إشكالية علاقة الأدب بالسياسة، أن المرجعية الإستمولوجية والتوليفية تمتع مفاهيمها ومقولاتها وتقييماتها من الفلسفة، والسوسيولوجيا، وشعرية النصوص (البوليفيا) ونظرية الأدب والنقد... وهذه الحماية تدبو مؤكدة لمنطق الأشياء مادام النص الأدبي هو جوامع معارف متعددة وملقنى سجلات وخطابات أجناسية متباينة، تجعل من الصعب الإقرار له بهوية ثابتة، بل وقد تدفع إلى الشك في « وجوده » الأدبي. لكن التاريخ الأدبي يثبت أن الأدب عاش،

باستمرار، متعلقا مع المعارف الأخرى، وأن وجوده ظل نوما ملتبسا نتيجة لوقعه على الحدود بين أجناس وخطابات أخرى.

وعندما نفكر في علاقة الأدبي بالسياسي، على ضوء ما تقدم، نلاحظ أنها علاقة صراعية وملتبسة، وأن توضيحها قد يقتضي تحليلها عبر وساطة قنوات أخرى وفي طليعتها الفلسفة. مهما يكن، سنحاول في هذه الاستخلاصات أن نجمع العناصر والأسئلة التي تبطل لنا مركزا لصوغ الإشكالية:

(١) يمر التفكير في العلاقة بين الأدبي والسياسي عبر التفكير الفلسفي والنظري، خاصة منذ نهاية القرن الثامن عشر، وميلاد الأدب الحديث مقترنا بالتفكير في ذاته وفي وضعه الاعتباري داخل المجتمع والمحل الثقافي. ومن هذا المنظر، تكون الفلسفة قد «ساعدت» الأدبي على وهي ذاته وإمكاناته، وساعدته على الانفصال عن السياسة، لا بمعنى عزله عنها، وإنما بمعنى التخلص من علاقة التبعية المطلقة، ليمارس السياسة من منظور مغاير، يقوم على خصوصية الأدبي وقدراته الانتقادية وتشخيص ما هو غير موجود في الخطابات الأخرى. وإذا استعملنا تعريف الأدبي على أنه فطلي الخطابات الأخرى، كما يذهب إلى ذلك أحد النقاد، فإننا نجد، بالفعل، أن الأدبي غدا يضطلع بوظيفة دقيقة ونادرة، هي الكشف عن ثغرات الخطابات الأخرى ومن تدنيتهن ومن الطريقة التي تتحول بها تلك الخطابات داخل التجربة المعيشة الحرة من ملامحها من خلال الكتابة. بل إن هذا الانفصال أعلن من نفسه أيضا حتى بالنسبة للفلسفة، إذ لم يعد مقياس الجودة والعمق تمثلا فيما يشتمل عليه النص الأدبي من فلسفة «مستعارة»، وإنما أصبح المقياس مراعيا للخصوصية، وذلك بالبحث عن الفلسفة الأدبية بدلا من فلسفة الأدب، أي «... الفكر الذي ينتجه الأدب وليس الفكر الذي ينتج الأدب في غفلة منه». وبذلك، فإن الفلسفة الأدبية ليست فلسفة ثلثائية لكتاب، وايسست أيديولوجيا للأدب، بل يبحث عنها داخل الأشكال الأدبية وليس خلف ما يبدو أنها تقول.

وفي نفس الاتجاه، نجد أن أسئلة ما بعد الحداثة، في ميفاتها وتحليلها الفلسفي^(٢)، انطلقا من نيتهن وهيدغر، وما طرأ من النهيالية ونهاية التاريخية، ومازق التجاوز...، تعيد الاعتبار للتجربة الإستراتيجية والأدبية وتنتظر لقدرة العمل الفني على توليد خطاب لا يقتصر على مضاعفة القائم الموجود، بل يجعل النقد مكانا، مادامت التجربة الفنية مرتبطة بالحياة، وقادرة على ملاحقة التفاصيل اليومية ورصد نبضات الحياة بعيدا عن الإسقاط الدلالي والأيديولوجي الجاهز.

(٢) تبرز، بقوة، أهمية الشكل والتشكيل في علاقة الأدبي بالسياسي، والمسألة هنا لا تتعلق بالتاكيد (الذي غدا أوتوماتيكيا، مُفرغا من فحواه) على تلاحم الشكل بالضموم، وإنما التفكير في

أهمية الشكل وإمكاناته وعلاقته بالضموم التي ليست علائق مُعطاة مسبقا. ونجد في تاريخ النصوص مضامين «ثورية» تستعمل أشكالا تقليدية (مثلا، روايات ومسرحيات سارت، وكذلك ما دعا إليه لوكاتش من تبني الشكل الواقعي للتعبير عن المجتمع الاشتراكي...)، وفي ذلك نشاز يضع من طاقة العمل الفني الانتقادية الجذرية. وفي هذا الصدد انتقد أدورنو مفهوم التباعده البريشتي الذي أراد أن يعارض به الكلتاريسم (التطهير) الذي هو في خدمة الأيديولوجيا القائمة. لكن بريشت الذي عوض إثارة انفعال المقترح باستثارة حكم والتزام لديه من خلال التباعده، لم ينتبه- في نظر أدورنو- إلى أن المهاد لا يمكن أن ينتقل بسهولة من العالم الموضوع داخل لواقععية القعب المسرحي، إلى عالم البراكسيس والالتزام السياسي كما يؤمل بريشت، خاصة إذا كان المحتوى الذي يريد نقله بريشت هو محتوى تعليمي، مستعار من أيديولوجيا، وغريب عن الشكل.

واعتقد أن هذه المسألة على جانب كبير من الأهمية، لأنها تسعف على التفكير في علاقة جديدة بين الأدبي والسياسي في تجربة الأدب العربي الحديث. بالفعل، أرى أن الشكل جوهر في عملية الإبداع، ولذلك يستدعي معرفة يسوسيولوجيا الأشكال^(٣)، واستيعابا لأسسها الإستراتيجية وأمتداداتها وتداخلاتها مع أشكال تعبيرية أخرى، وهذه العملية مقترنة بأن يتعامل المبدع مع جميع «المواد الخام» المشكلة للنصوص، على قدم المساواة، سواء كانت تنتسب إلى السياسة أو إلى الذاكرة أو إلى التجربة المعيشة... ولتحقيق ذلك، لا مناص من إخضاع تلك المواد للتشكيل، لتخصيص الرؤية واستبطان الثيمات وتحرير الدلالة من المعنى الجاهز. أليس التشكيل، بهذا المعنى، فعلا سياسيا يخضع كل العناصر للتحويل ويضمن اللغة بالإحصاءات والتلوين ويعتقها من مهمة التبعية المباشرة؟

(٣) أخذ التلقي والقراءة يحتلان - في العقود الأخيرة - اهتماما واسعا ضمن مقاربات النقد، وتقارير الأدب. وبون أن ندخل في تفاصيل اتجاهات التلقي، نشير إلى تأثير ذلك في تغير مفهوم الأدب، بل في علاقته بالسياسي والأيديولوجي. وبمعنا، بالفصوص، إبراز دور الاهتمام بالقراءة والقراء في العودة إلى سؤال جدوى الأدب وماذا تفعل به، وإلى النقد التقني الذي تلاشى أو كاد، تحت ثقل القراءات البنيوية والصيميائية والبوطيقية التي لا تهتم بامتدادات النص إلى ما هو خارج عنه، وتولي العناية لكيفية القراءة المتناسقة «العلمية». مع عودة الاهتمام بالنقد التقني وبورود فعل القراء والمثقفين، استعاد الأدب من خلال التعليق النقدي، وشأنه بالسياسي من منظور أعمق، ذلك أن الانشغال بمشاكل القيمة لم يعد محصورا- كما كان - في براكسيس القراءة، والجمهور، والدلالة، والذات بوصفها فاعلا اجتماعيا... أي أن الوضع الاعتباري المؤسساتي للإستيتيكا هو الذي يحدد، ضمن مفهوم الحداثة، الخطاب التقني القائم على منطق

سنشهد ميلاد أنب مفاهيم جديرا للأدب الذي نعرفه؟

على سبيل الاستخلاص

إذا نظرنا إلى إشكالية علاقة الأدبي بالسياسي من منظور شامل يستحضر الاتفاق الغامض، المألوم للسياسة والمجتمع وإقليم التتالي، فإن الجدلية بينهما لا يمكن أن تؤول إلى تركيب استنادا فقط إلى صراع وحوار يعتمد على خصوصية كل مجال وإمكاناته... وقد نيل - في هذه الصالة - إلى الاقتناع بأن الأدبي المرتبط بالحياة وتفاصيلها والقادر على مساهمة الخطابات الأخرى، يستطيع مع التجربة الإستراتيجية أن ينجز النقد العميق للبنات القائمة على أساس مفاهيم للاعتبارات السياسية. وحينئذ تكون الجدلية بينهما شبه مآقة، في انتظار حل معضلات أشمل (العلاقة مع الحقيقة، مع التكنولوجيا، مع الفلسفة...).

لكننا إذا أغضمنا العين على الأزمة المتعددة الوجوه التي تواجه الأدبي والسياسي، وتشبيها بالاعتقاد في «التقدم» وفي فاعلية الأيديولوجيا، فإننا سنستمر في الاحتماء بالاتباس المهدى الذي يوهنا بأن الأدبي لا يمكنه أن يوجد ويؤثر ويبرر نفسه إلا مرتبطا بالسياسة أو بحقيقة مطلقة تتحد من أنساق فكرية ملتصقة ومقنعة.

أظن أن الأدب الكتابية يستطيع، بوصفه صيرورة - كما يرى دواوز-^(١) أن يحدث نقبا وبسط هذا السديم المعتم إذا قلنا مع هذا الفيلسوف:

«عندما نكتب نعتي (نهدي) دائما الكتابة لأولئك الذين لا يملكونها، لكن هؤلاء يملكون للكتابة صيرورة لا يمكن، بدونها، أن توجد، فتفقد مجرد حشو في خدمة القوى القائمة».

الهوية (كانط) وهيمنة صيغة الذاتية أنتجت هويات «أنا» متركزة حول الذات. وبغلا عن ذلك فإن هذا الاتجاه في تقييم الأدب والفن لم يكن يميز بين بنات الدلالة الواعية والبنات اللواعية، وهو ما جعله خاضعا لنطق الهوية... لذلك، أخذ التقويم الأدبي عند بعض النقاد يدخل في الاعتبار شرط ما بعد الحداثة لاجل الممارسة النقدية ترحز التركيز على مناقشة بنات المعنى لتهتم بزعمرة البنات القائمة وإكثاته الدلالات خارج بنات الهوية التي أضفى عليها كانط صفة الصلاحية الذاتية الكونية^(٢).

٤) باتصال مع النقطة السالفة، نجد أن ثورة التكنولوجيا واكتساحها لجميع المجالات، قد انعكست بقوة على الأدبي وفرضت عليه معطيات وحقائق تستلزم إعادة النظر في كثير من التصورات والممارسات. وكما أوضح ذلك شيفان سركاني، فإن على الأدب أن يتحول من حامل للأيديولوجيا الإنسانية إلى واصف للصورة المعززة للكون والمتصقة بالتواصل وأواته الحديثة، وبذلك تغد الثقافة الأدبية الجديدة هي المصاير الجدلي للتكنولوجيا الجديدة، لا مجرد متلفظ بخطاب عنها. هكذا يتبدل مفهوم القراءة أيضا وتزال الحواجز فيما بين أصناف الجمهور، وتتقال أنواع الأدب الشفوية والمكتوبة، وتصبح صنائع النص متداخلة، متشابكة بدون حدود أجناسية، بعبارة أخرى، فإن الأنسلة المطروحة على الأدب هي من منظور القارئ المشروط بانفجار التكنولوجيا، ومن ثم يصبح التنظير النقدي والتقييمي مطالبا بمعالجة مسألة الديمقراطية العامة والجديرة للأدبي. هكذا يعود السياسي، بقوة، ليسائل الأدب وإمكاناته في سياق معطيات التكنولوجيا: هل «سيهترف» النقد الدائم للسلطة؟ هل سيخاصمها جهارا؟ هل يستطيع أن ينتقل من فعل اللغة إلى الفعل المغير؟ هل

الهوامش

- ١- نحن في هذه الفترة، نستحيى ماكتبه ميشيل شارل الذي يطرح السؤال من منظور القارئ (التألف) أساسا: ماذا نقرا الأدبي؟ وماذا نريد أن نسمع به في هذا العالم؟ ولذلك فإن سؤال كيف نقرا النص؟ يترجم ويصعد بسؤال ماذا نقرا؟
- انظر كتابه: Introduction à L'Etude des Textes, par Michel Charles, Seuil, 1995.
- ٢) انظر كتاب: L'Absolu Littéraire (Théorie de la littérature du romantisme allemand), par Ph Lacoue-Labarthe/J.L. Nancy, Seuil, 1978.
- ٣) انظر كتاب: ميكيل دوفرين : Art et Politique, par Michel Dufrenne, Cot. 10/18 No. 889, 1974
- ٤) هذا عنوان كتاب إله جان ميشيل بيسنوني عن جورج باتاي، مرجع مذكور.
- ٥) La Politique de L'impossible (L'intellectuel entre révolte et engagement), par J. Michel Bezanier, La Découverte, 1988
- ٦) انظر كتاب آدورنو: Notes sur la Littérature, par Théodor Adorno, Flammarion, 1984.

- ١) استخدما إلى مكتبته بورديو من الفصل الثاني والأدبي وبخاصة في كتابه: Les Règles de L'Art (genèse et structure du champs littéraire), par Pierre Bourdieu, Seuil, 1992.
- لقد ظل بورديو مفهوم الاستقلال الذاتي المجال الثقافي والأدبي، وبعض الأفكار والتصورات المنفردة من الريانسية من عبقرية البديهي ورسالتهم شبه الرسولية.
- ٢) من : (لا) الأدب، نجد فصلا في كتاب سارتر وما الأدبي، يلح فيه إلى تحديد مواقع الكتابة بالرفعية في كشف الكونية ويصل الإنسان إلى المعالي (الترسانات) جريا وراء الشعور بأننا أسسبون بالقضية للعالم، ومن ثم، فإن الكتابة (الأدب) هي بمثابة نداء موجه إلى القارئ من أجل ممارسة الحرية.
- وهذا طرح السارتر في بحثه من تعميم وتجريد، لأنه يفترض أن «الإنسانية قائمة ضمن شروط الحرية المطلقة».
- من جهة ثانية، وكما لاحظ آدورنو على سارتر، فإن العالم لا يملك على هذا النحو من جانب الكاتب، لا تطابق والضرورية إنجازه الأدبي، إذ العمل الأدبي شروط آخرى قد تنقضي إلى عكس نوايا المبدع.

بالفرنسية أو الترجمة المصححة التي أنجزها بنفسه وصدرت هذه السنة (١٩٩٥) عن المركز الثقافي العربي، بالدار البيضاء ويهتد

(١٧) انظر دراسة بعنوان « التقييم في الأدب » ضمن الكتاب الجماعي Théorie Littéraire. collectif Marc Angenot, J. Bessière...., ed. PUF, 1989.

يرى صاحبه أن التقييم، في المجتمع العربي، يفتقر تحليل القوى المهيمنة فعليا التي تتمثل في قدرة الرأسمال التأثير على تنظيم الرغبات البشرية من جهة، إلا أن لأطراف لاشاء تلك الرغبات، ومن جهة ثانية، «الهمم» لتنظيمها بطريقة مخفية. فالأيديولوجيات تنظم الأنا الأعلى، لكن هناك الممارسات التي تتكامل بتنظيم «الهمم» من ثم، يكون رأس المال في تعارض مع القوة هي تهتم بالأنا - الأعلى أي الهويات الأيديولوجية، وهو يهتم بالممارسات والأنوار وتتطلبها

(١٨) انظر. Dialogues, par Gilles Deleuze/Claire et Structure du champs littéraires, par Pierre Bourdieu, Seuil, 1992.

L'Absolu Littéraire (Théorie de la littérature المطلق الأدبي)، par Ph. Lacoue-Labarthe/J.L. Nancy, Seuil, 1978.

(١٩) من رسالة بعثها إلى صديقه لويز كرايه بتاريخ ١٦ يناير ١٨٥٢.

(٢٠) انظر كتاب بينر ماشيري، A quoi Pense la Littérature? par Pierre Machiery, ed. PUF, 1991.

(٢١) انظر كتاب جيواني فاتيما المسترجع من الإيطالية إلى الفرنسية بعنوان . La Fine de la Modernité, par Gianni Vattimo (traduit de l'italien), Seuil, 1982. نشر سوي ١٩٨٢.

(٢٢) قد طرح عبد الله العربي هذه القضية في كتابه الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ١٩٧٧



كازوك

الأدب والسياسة والوطن

فصل درّاج

كلما اقترب منه أوغل في الابتعاد. وهذا ما يجعل معنى الوطن يتكوّن في اغتراب متجدّد وفي كفاح متجدّد ضد الاغتراب.

وبهذا المعنى تبدو مقولة «المواطنة» في إيهاماتها التاريخية المتعددة، أداة ربط بين حضري الأدب والوطن، ذلك أن المواطنة، وهي تنطوي، نظرياً، على الحرية والعدالة والمساواة والكرامة الوطنية، تستدعي مفهوم الدولة التي من خلال أشكال تدخلها توسع مجال المواطنة أو تحاصره، ويسبب هذا يتوسط مفهوم الدولة بين الأدب والوطن، غير أن تحقق المواطنة لا يمثل إرادة الدولة فقط التي تنزع بجوهرها إلى استقرار الاغتراب وتجديد استقراره، إنما يرتبط أولاً بمقاومة القهريين لتحقيق مواطنة جديدة، من خلال سلطة سياسية جديدة. إن دور الدولة، إزاء القوى المناهضة، يفرض السياسة مستوى شاملاً يخترق العلاقات كلها التي تحتضن الأدب والوطن والدولة معاً.

تترجم العلاقات السابقة ذاتها في حقلين لا ينفصلان، التاريخ هو العقل الأول والسياسة هي العقل الثاني، بل إن السياسة، وهي مقولة حديثة، لا تعطي معناها إلا من خلال شكل العلاقة بين التاريخ والمجتمع، ذلك أن الحديث عن السياسة، ينطوي على وجود شعب يمارس السياسة، أي يتضمن وجود ذات فردية، أو جماعية، تستطيع ممارسة القبول والرفض والاختيار، وتستطيع التعبير عن إرادتها الفردية والجماعية في أطر وكيانات سياسية موافقة لها، ليس آخرها الحزب السياسي. تتضح، في هذه الحدود، دلالة السياسة، كمقولة حديثة، مثلاً يستبين معنى علاقات أخرى مرتبطة بها، مثل: الشعب، الديمقراطية، تعددية العقل والاجتهاد، الأحزاب السياسية، ويؤور الحديث جُله في مدار ارتقاء الأفراد والجماعات الذي ينقل الإنسان من علاقة مبهمّة إلى شخصية متمتعة بحق الرفض والقبول، مثلاً ينقل الجماعات من حيز الانتماء من مراجع انفعالية ضيقة إلى مراجع موضوعية واسعة، بعيدة عن العصبية الفقيرة والتعصب الأمي. وإذا كانت الكتابة، كما القراءة، على الرغم من مسافة بينهما، تحيل على الذاتية الفاعلة أو الذات الغائبة، فإن سؤال: الأدب/الوطن يمتعن في شروط إنتاج الذاتية الحرة أو مصدرتها.

اتكاء على معنى الذاتية المتحررة، فإن مفهوم الوطن، كاتنماء طوعي، طليق، يعبر عن وعي تاريخي متقدم، لأن الوعي الإنساني في

تتجدد علاقة الأدب بالوطن بمستويين مختلفين، أحدهما أخلاقي، ينطوي على العاطفة والانفعال والذاكرة الفردية والجماعية، وتأنيهما تاريخي مرجعه مقولة «المواطنة» التي تردّ إلى ذات إنسانية حرة، تتطلع إلى المساواة والتحقق، وإذا كان المستوى الأخلاقي يفضي إلى لا مكان، فإن المستوى الآخر يستدعي مفهوم «الدولة» إذ الدولة في ارتقائها أو تخلفها، تحدّد معنى الوطن والمواطنة، مثلاً تميّن شروط إرسال النص الأدبي واستقباله، ويظل التاريخ في الصالح، المرجح- الأساس الذي يحدّد العلاقات جميعاً التي تحتضن المواطن والأديب والقارئ.

يتحوّل الوطن، في التصوّر التاريخي، إلى مجاز ذهبي وإلى وجود مادي في أن، يأخذ في حدود المجاز الصورة المثلى التي تنطوي على مهد الطفولة ومرايح الصبا وجمالية المكان، وصولاً إلى مفردات صوفية ليس آخرها أرض الأجداد وأرواح الأبطال الهائمة، ويغدو الوطن، في وجوده للموسم، معطى تاريخياً، يحقق الوجود الإنساني في شروط عابرة معينة، وينقض هذا الوجود في شروط أخرى، يحققها بقدر ما يقترب من تأكيد المواطنة، وينقضها بقدر ما يحاصر المواطنة ويقوّضها، ولعل ثنائيات: السلطة/ الرعية، النخب/ العوام، الصغوة/ العفوش... إشارة إلى معنى الوطن، كرمز ذهبي تارة، وكمساحة لاغتراب تارة أخرى. ومع أن مفهوم الوطن يتكشف بداهة ميسورة في لحظة أولى، فإن عصف الوطن على التاريخ يكشف عن شيء آخر. فلم يع الإنسان الوطن مرجعاً كلياً، بالمعنى النظري، إلا بعد ارتقاء تاريخي ميز بين الوطن والقبيلة، وأقام الفرق بين الدفاع عن الأرض، والدفاع عن السلطان الذي يحتكر الأرض، وأوجد مسافة بين الانتماء الوطني والمعقدة الدينية. ولقد خاض الإنسان العادي معارك عديدة دفاعاً عن القبيلة والسلطان والطائفة، قبل أن يصل، وبأشكال متفاوتة، إلى وعي يحرّد معنى الوطن من المراجع الضيقة التي تلازمه، بدما بالسلطان وانتهاء بالطائفة، أو انتهاء بتجريد قديم- حديث يقول: إن وطن المؤمن دينه، أو إن الآخرة هي ديار المؤمنين.

ولهذا يكون منطقياً أن يشكل الاغتراب المزجج قوام علاقة الإنسان بوطنه. فمغترب هو من وطن لا يليق من حقوقه الاقتصادية والسياسية والحقوقية والثقافية... إلا قليل القليل، ومغترب هو من وطن- مثلاً،

ضيقه واتساعه، يتحدّد بطبيعة المراجع التي يأخذ بها. ولعل القول بالوطن، كمرجع- أساس، وعلى مبدعة من المقاييس العصبوية الضيقة، اعتراف بتساوي البشر الذي يفرض تساوي الانتماء إلى تاريخ مشترك، وتساوي البشر في بحوثهم عن وطن يحقق المساواة بين مواطنيه دون تمييز في الدين واللون والإقليم.

تصدر عن مقولة المساواة، كفعل وكنزوع، مقولة الشعب التي تترجم معنى الوطن وتؤسس لاستقرار واستمرار نقاء الوطن، بشكل تجعل منه حيزاً إنسانياً لا اغتراب فيه. ومهما يكن عبق التاريخ الذي صاغ وطننا ما، فإن الوطن، في التحديد الأخير، إبداع إنساني سام، تصوفه النوات الحرة، مثملاً يسمح هو بتجديد حييافة النوات التي صاغته.

يشكل مفهوم الذات الحرة مدخلاً منطقياً لقراءة مفهوم الوطن، ومدخلاً تاريخياً يقرأ الوطن ووجدته، أو يتجاوز معه اعتماداً على فكرة- أساس، هي: المواطنة. وعلى الرغم من كثافة الأناصر التاريخية التي كوّنت ما يدعى بالوطن، فإن مفهوم المواطنة مفهوم حديث، لا ينفصل في حداثته عن مفهوم الشعب وعلاقات أخرى، سمت وتسمى، إلى دفع التحقّق الإنساني إلى الأمام. ومن هذه العلاقات، الأدب الذي لا ينفصل في مسار تكونه عن مسار تكوّن الحركات الشعبية، الأمر الذي يوحّد الحلافتين معاً في مدار الذات المبدعة، سواء كانت هذه الذاتية فردية أو جماعية، أو ذاتية فردية، يدفعها وبهيا المتقدم إلى الانصهار في الذاتية الجماعية، وإلى العمل من أجل إضاح وتوطيد غاياتها وأفاقها. ومهما تكن جملة الانتقاسات والصراعات التي تخترق الممارسات الأدبية، فقد مثل الأدب تاريخياً، وفي السياق الذي أنتجه، فعلاً اجتماعياً- ثقافياً متقدماً، تصوفه نوات مبدعة تتطلّع إلى حييافة نوات مبدعة أخرى، أو تسعى إلى الصوار مع نوات أخرى عاقلة ومفكرة، وقادرة على الرفض والقبول والاختيار.

وقد تبدو الكلمات السابقة تصنيفاً للأدب وتقديساً للعاملين في الأدب. غير أن المقصود في القول يتجاوز الفرد والأفراد ويقع على مقولة أساسية هي: مجتمعية الكتابة ومجتمعية القراءة ومجتمعية الإرسال والاستقبال الأدبيين التي تنفض كل فعل طقوسي، يختزل القراءة والكتابة والحوار إلى اختصاص نخبة مغلفة متعالية عن البشر ومفهومهم. ولعل مفهوم المجتمعية هذا لا يكمل معناه إلا باستدعاء مجتمعية السياسة التي تنفض السياسة كاختصاص وأحكار، وتحولها إلى شأن اجتماعي عام. بهذا المعنى، فإن الثناء على الأدب، في حدود السياق الأول الذي أنتجه، هو ثناء على الثقافة، من حيث هي شأن اجتماعي عام. تتضح هنا، ربما، دلالة الذاتية المبدعة التي يدفعها وبهيا الذاتية، دائماً، إلى فعل جماعي مقاتل، غايتها تحقيق الذات الجماعية والمجتمعية، أي تخليق الوطن الذي لا اغتراب فيه.

تتخضع السطور السابقة، ربما بشكل مضطرب، فكرتين أساسيتين، تقول الأولى منهما: إن الظواهر المطعاة بشكل كامل ومحسوق لا وجود لها، يستوي في ذلك الوطن والأدب في آن. وتنفض هذه الفكرة مقولة الأصل التي هي مقولة لاهوتية في جوهرها، فلا الوطن أصله فيه، وليس للأدب أصلاً الحذر منه. وتقول الفكرة الثانية. إن حدود المجتمعية هي المعيار الذي يقيس ارتقاء الظواهر أو تخلفها. غير أن المجتمعية التي تتكرر مفهوم الأصل بدورها، نتيجة لتطور تاريخي طويل، يساوي الفترة التاريخية التي أنتجت شيئاً يدعى بالأدب، وأنتجت الشعب الذي هو مبدع الأدب وقارئه، وما أريد تكديده هو أن الأدب ظاهرة حديثة لا تنفصل عن ظواهر حديثة أخرى، ليس آخرها ظاهرة الحركات الشعبية، في شكلها الواضح أو المستتر. لقد ظهر الأدب حين حقق أجداده المجتمعية التي تنوزع على مرجعين، أولهما اجتماعي- تاريخي، وثانيهما مرتبط بوعي الأدب لذاته، بنية ووظيفة. يتمثل المرجع الأول في التحولات الاجتماعية التي قوضت صورة الأدب، كإبداع فردي يدور في علاقات ما بين-فردية. ومن هذه التحولات ظهور المطابع والصحف ولغو النشر والأحزاب السياسية التي تحمل الأدب رسائلها الفكرية والسياسية، وهو ما أشار إليه فرح أنطون حين عالج الفن الروائي في بداية هذا القرن، ورأى فيه أداة للتعليم والتهديب ونشر الأفكار الاجتماعية. وروايته «المدن الثلاثة» برهان على ذلك وأية له. وربما يكون فالتر بنيامين من الأسماء الماركسية التي صالحت موضوع ظهور الأدب، بالعلمي الصديق، وارتباطه بالتحولات الاجتماعية والتقنية، حيث إن التحولات الأخيرة قوّضت أسس الأدب الطقوسي، من حيث هو إبداع فردي يدور في قصور مغلقة، تمارس السياسة فيها بدورها كطقس نخوي مغلّق. وإذا كان بنيامين قد ربط الأدب بوسائل النشر والطباعة التي تكسر عبق النص الأدبي المتعالي، فإن التوسير ومدرسته قد ربط الأدب بسعي البرجوازية الصاعدة إلى تثبيت هيمنتها الأيديولوجية، عن طريق إنتاج نص أدبي تصوفه لغة قومية تستقي قواعدنا من قواعد ونحو ومعايير المدرسة البرجوازية. بهذا المعنى، فإن بنيامين يربط ظهور الأدب بظهور القارئ الجماعي الجديد، الأمر الذي يحيل على مفهوم الشعب، وعلى ما نداه جرامشي مرة بتعلم علم الجمال الشعبي. أما التوسير فإنه يرد الأدب إلى الهيمنة الأيديولوجية البرجوازية وإلى موقع النص والصرف في المدرسة البرجوازية. وفي الصالحين يكون الأدب ظاهرة حديثة، لأن معيار حدثها ظاهرة معية هو مجتمعتها، أو مدى إثارة الاجتماعية

وإذا كانت التحولات الاجتماعية والتقنية قد شكلت المرجع الخارجي لمجتمعية الأدب، فإن الآثار السياسية الصادرة عن هذه التحولات، ومفهوم الحزب السياسي أية لها، قد أجبرت النص الأدبي على أن يؤسس مرجعيته الداخلية التي تتجلى في البنية والوظيفة. فلم

حصار الأدب بمراجع خارجية، تختزله إلى إعلام وديعة وتحريض، تسوق الجيد والسيئ وتمتهن الجيد إن دافع عن مراجعته الداخلية، ورفض الانصياع إلى معايير مسطرية لا تتخفف، دائما، من السوتية والابتذال.

ولا يقوم الأمر بالثاكد، في منظور سياسي جديد يقترح أدبا جيدا، إنما يقوم في منظور ضيق وفتقر يمتحن الأدب والسياسة معا، أي أن جوهر المسألة يتمثل جوهريا في وحي مستبد يتنكر للتمايز والفروق والاختلافات، ذلك أن إرجاع الأدب إلى السياسة، وهما حقلان متمايزان، يعني إنكار الاستقلال الذاتي- النسبي للأدب، من حيث هو ممارسة معرفية محددة، ملغيا يعني إخضاع النقد والتأويل إلى السياسة المفترضة أيضا. غير أن هذا الإخضاع الذي يرجع الكثير المصري إلى الواحد السياسي، يكشف عن (مربعين): أولهما الجهل بالمعنى الموضوعي للسياسة التي تتناول حقولا متعددة، وتتوكل بالتالي إلى سياسات متفارية ومتباعدة في آن: السياسة الاقتصادية، السياسة الثقافية، السياسة التعليمية... وهذا ما ذهب إليه بنيامين حين قال: لا سياسة ثقافية صحيحة من دون سياسة صحيحة، وهو ما يمكن أن يترجم بالشكل التالي: لا وجود لموقف صحيح في الأدب من دون وجود موقف صحيح في السياسة، ويتكشف الأمر الثاني في موقف مستبد ينكر ذاتيات المعارف المختلفة لصالح معرفة- أساس، وهو ما يذكر بموقف الشيخ التقليدي الذي يرد العلوم كلها إلى «علم الدين».

والسؤال الذي يطرح الآن هو: ما هي النتائج المصادرة عن مصادرة السياسة للأدب؟ يقود الجواب مباشرة إلى اللاهوت القائم على تبشير يزعج الواقع المشخص. فقد أدنى امتثال النص الأدبي إلى المراجع السياسية إلى أدب ذهني يبدأ من التمايز ويتنكر للشخص منتج ما يمكن أن يدعى بـ «الأدب الرغبة» الذي يصور الرغبة ويعرض عن تأمل الشروط المواقفة والمعاملة، ولم يقتصر مبدأ الاختزال على النص المكتوب، بل تعداه إلى النقد وإلى إحياءات القراءة. وواقع الأمر أن أحادية المنظور السياسي تنزع دائما إلى تكثير الأحادية التابعة: أحادية الكتابة، أحادية القراءة، أحادية التأويل. بشكل آخر، إن كان الوعي الديمقراطي يقترح نصا ملتصقا، يسمح بتعددية القراءة والتأويل، فإن الوعي اللاهوتي، وهو مستبد بالضرورة، يفرض دائما نصا شاففا، عاري المعنى، ولا يحتمل التأويل للاختلاف. ولعل الرجوع إلى روايات عربية، انعى أصحابها يوما أنهم من أنصار الواقعية الاشتراكية، يعطي نموذجا عن «الأدب الرغبة» الذي يستبدل الوهم بالواقع، والمستقبل بالهاضر، والمعرفة الكلية بالمعرفة النسبية، ولا يختلف الأمر كثيرا في روايات فلسطينية هزمت العدو الصهيوني قبل أن تراه.

يعد الأدب يكتب نصا معلقا في الفراغ أو رسالة نخبوية تستقبلها نخبة جاهزة، بل أصبح يكتب نصا لقارئ لا يعرفه، ويلتذ بلغة تجمعهم مع القارئ ولا تفصله عنه، بل أصبح الناشر يتعامل مع النص الذي يصله من وجهة نظر سوق القراءة، الأمر الذي جعل نصا صعبا مثل «البحث عن الزمن المفقود» لا يعثر على الترحيب في لحظة أولى. إضافة إلى ذلك، فإن التداخل الشديد بين الأدب والنزعات السياسية المسيطرة، جعل الأدب يعكس واقع، إن لم يجعله يبنى نصه الأدبي من وجهة نظر خياراته السياسية. ينطبق ذلك على بلزاك المحافظ سياسيا وهنريش هاينه الشاعر الألماني الذي أعجب به ماركس. ودون التوقف أمام ثورة أكتوبر وأحلام بوجدانوف وجوركي في أدب «تقدس الأرواح»، فإن حركات أدبية وفنية رأت في الأدب واللغ أداتين لتثوير الواقع. وليست الحركة السريالية في فرنسا، وفي العقد الثالث من هذا القرن، إلا آية على الوهم الخائيل بـ «قوة الكلمات»، ذلك أن بروتون، ومن معه، رآوا في تغيير لغة الشعر دخلا إلى تغيير المجتمع كله. وفي الصالات جميعها، فقد عمل الأدب، وبعد تحقق مجتمعيته وأو بالمعنى النسبي، على خلق واقع مرغوب، لا ينفصل عن تعبيرات مثل: الثورة، التغيير، البحث عن الأفضل التي مهما تكررت تقضي إلى المواطنة الجديدة، وتعمل على نقل الإنسان من وضع المواطنة المجردة إلى موقع المواطنة الفعلية. ولعل الفصل بين المواطنة الفعلية والمواطنة المجردة إشارة إلى ارتباك مفهوم الوطن، من حيث هو مجال نهجي ووجود حقيقي في آن. ويمكن في حدود الارتباك النظري، أن نشير إلى وطن بلا مواطنة، وإلى مجتمع بلا شعب، بالمعنى الحديث، الأمر الذي يجعل الأدب يلعب بتجسيم الهوية بين الوطن والمواطنة وبين المجتمع والشعب، وهو فعل كفاحي تاريخي.

الأدب والسياسة

والموضوع قديم، وإن كان القدم لا يقوم في المواضيع بل في طريقة النظر إليها، ذلك أن كل المواضيع قديمة وجديدة في آن. ويمكن قبول موضوع الأدب والسياسة بشكلين من النظر، أولهما: الأدب من وجهة نظر السياسة، والثاني السياسة من وجهة نظر الأدب. وإذا كانت شروط التفتح والحوار تحققت بالقسمة دون تخليط، فإن شروط الصنف والحصار والتضييق تخلط الموضوعين معا، من وجهة نظر الميسر.

ولقد أهرقت النواثر الماركسية، كما النواثر المناهضة لها، حبرا كثيرا في الموضوع. وإذا كانت الأطراف المعادية للماركسية قد حولت نظرية الأدب إلى قناع تصارب به الماركسية سياسيا، فإن الماركسيين في فترة من الزمن خلت، قد خلطوا بين المعايير الأدبية والسياسية الثقافية، انكأ على تفسير مبسر لكليات لينين حول «الأدب الحزبي»، علما أن لينين كان يقصد بـ «الأدب» الصحافة الحزبية، كما أظهر كلود بريفيو، لا الأدب بالمعنى المتعارف عليه. وفي حدود هذا التخطيط تم

يرتبط القسم الثاني من السؤال بـ «موقف الأدب من السياسة». تؤكد من جديد أننا لا نأخذ بالقاطع بين العالقتين ولا نميل إليه، فما نحاول الوقوف عليه هو المنظور الذي يربط الأدب بالسياسة، من حيث هو ربط ضروري، إن تمت معالجته بشكل صحيح. يقول بنيامين: إن كانت الفاشية تحول السياسة إلى علم جمال فإن الشيوعية ترمي على علم الجمال بعدا سياسيا. ونقول بنيامين يتطلع إلى أدب جديد لا إلى اختزال الأدب الجديد إلى سياسة قديمة، ذلك أن تجديد الأدب يتم بمنظور جديد يعيد تركيب العلاقات الأدبية المسيطرة. أو لنقل إن الأدب الجديد لا وجود له إلا بمقدار ما يتعد الأدب القائم ويكشف من تهافته، أو يتحدد جديد الأدب بمقدار انزياحه عن الأدب المسيطر ومعاييريه وقيمه وشكل قراءته.

ويبدو لي أن مفاهيم: الذاتية/النسق، الواحد/المتعدد، الثابت/المتغير، تشكل بداية لمعالجة الجديد الأدبي، فالأدب يكون تقليديا حين يصوغ عمله وفقا للمعايير الأيديولوجية – الجمالية المسيطرة، ويكون مجددا حين ينقض النسق الأدبي المسيطر بعمل ذاتية جديدة تدفع القديم إلى الموت، وتسفع الجديد الاجتماعي على التفتح. وتتطوى الإشارة إلى النسق الجمالي – الأيديولوجي على ملاحظة أساسية تقول: إن اختلاف المواضيع الأدبية لا يتضمن بالضرورة اختلافا جماليا – أيديولوجيا، إذ يمكن أن يتماثل الموضوعان المختلفان (سياسيا) في منظور جمالي يوحدهما، ذلك أن الاختلاف الحقيقي لا يقوم في الموضوع بل في المنظور الذي يعالجه. ولذلك يمكن للقراءة المتأنيبة أن تعثر على علاقات قريبي شديدة بين أبطال جبراً إبراهيم وأبطال حنا مينة، على الرغم من الاختلاف السياسي – الأيديولوجي المفترض الذي يفصل بين الأدبيين، أما عن ذاتية العمل الأدبي الخارج على النسق الأدبي المسيطر فإنني ألح هنا إلى الفرق بين الضيق التقليدي والمنظف الحديث، أو إلى الفرق بين إنتاج منظور أدبي جديد وإعادة إنتاج المنظور المسيطر، أو ما يدعوه الشكليون الروس، ومن صواب، كسر حلقات السلسلة الأدبية القائمة واقتراح سلسلة أدبية جديدة، تربط بين المستجدات الأدبية والمستجدات الاجتماعية.

يجعل موضوع الجديد الأدبي على عنصر «الفرق» الذي هو في الوقت ذاته صراع، حين يتعرض بولنتزاس إلى الطبقات الاجتماعية – يقول: لا وجود للطبقات فرادى، لأن الطبقات لا توجد إلا في علاقاتها المتصارعة. ويمكن تطبيق هذه القاعدة على النصوص الأدبية، حيث يمكن أن يقال: لا وجود لنص أدبي إلا في علاقته مع نص آخر، أو: لا وجود لجديد أدبي إلا في علاقته مع قديم أدبي يصارعه. بهذا المعنى، فإن سياسة العمل الأدبي تتبرجم ذاتها داخل الحقل الأدبي في عناصره المتصارعة، لا خارجا عنه، سواء كان هذا الخارج حزيا سياسيا أو أيديولوجيا عامة، أي شرط ألا يعزل تاريخ الحقل الأدبي عن التاريخ الاجتماعي – الثقافي الذي هو عنصر منه. إن إخال مقولة

تاريخية المعايير والأشكال الأدبية يسمح بمقارنات مثمرة، تكشف أن الجديد الأدبي لا يتعين بمواقفه السياسية – الأيديولوجية المباشرة، بل يتعين بموقفه التاريخي في السلسلة الثقافية – الأدبية التي ينتمي إليها. ولي أن أسأل هنا: أيهما أكثر تقدما، بالمعنى الأدبي، رواية محمد المولحي «عميس» من هشام أم بعض روايات الطاهر وطار التي هي صياغات أيديولوجيات عامة في شكل أدبي؟ أو: أيهما أكثر تقدما رواية الواقعية الاشتراكية العربية في الستينات أم مسرحيات أحمد شوقي؟ ولهذا أقول: تتعين سياسة الأدب الجديد بمدى تغييره لحقات السلسلة الأدبية المسيطرة أو بمدى نقده لها، من وجهة نظر تاريخ العملية الأدبية.

تستدعي قراءة الفرق بين الأدب الجديد والأدب القديم التعرف على المقولات الجمالية الأساسية الخاصة بهما. ويتميز قديم الأدب أو الأدب التقليدي بشكل أدق بمقولات معينة هي: البطل المفرد، النداء التيشيري، البلاغة، الشكلانية، إقالة التاريخ، النداء التعويضي، تسليف اللغة، الميلودراما، الأسلوب التلقيني. أما النص الجديد فينزع إلى: النص المفتوح، الانتناس، وحدة السيرة الذاتية والسيرة الجماعية، البعد العواري، التحريض المفكر، لغة النشر، وهي التاريخ... إلخ. وفي التحديد الأخير، فإن الصراع بين المعايير والأشكال الأدبية، من حيث هو صراع بين أيديولوجيات مختلفة أو متباينة، هو الذي يحدد سياسة الأدب، أي مداخلة الأدب في الحياة السياسية.

ولقد شاع التخليط فترة بين الجديد الأدبي والتحريض السياسي، أي شاع إلغاء الأدب بالقطابة السياسية. فليس دور الأدب أن يحرض، أي يشير في القارئ شحنة انفعالية قوامها التعويض، بل إن دوره هو أن يخلق ويحضر على التفكير. ويحدد هذا التخليط إلى شعاع ساذج يقول: إن وظيفة الأدب هي تغيير الواقع. وواقع الأمر أن الأدب لا يغير شيئا، لأن دوره هو تغيير وجهة النظر إلى الواقع لا أكثر. بل يمكن القول: إن التحريض الأدبي، بالمعنى العميق، يعبر عن ذات في إقلاق الأشكال الأدبية المسيطرة، اتكاء على وعي تاريخ عميق يجعل الأدب علاقة من جملة العلاقات القائمة، في شرط تاريخي معين. بمعنى آخر، لا يكون الأدب جديدا إلا حين يعلم الأبناء قبل أن يعلم القراء.

ويبدو لي أن مفهوم السياسة، كمفهوم الأدب، لا يستقيم إلا في تعرفه العميق على التاريخ الذي ينتمي إليه. فسياسة ما لا تستطيع أن تقدم جديدا إلا إذا وعت جملة العناصر التاريخية التي فرضتها كسياسة جديدة، أو التي أملت سياسة قديمة ذات أوهام جديدة. وكذلك حال الأدب الذي يتجدد حينما يفكر التاريخ الذي أنتجه كالأدب، إن لم يكن دوره إعادة كتابة التاريخ الذي ينتمي إليه، من وجهة نظر الوقائع الجديدة، هذه الوقائع التي تتقد التاريخ المكتوب بقدر ما تتقد الأدب الذي كتب هذا التاريخ. ولعل في أعمال بهاء طاهر ورضوى عاشور الأخير ما يذهب في هذا الاتجاه، إن كتابة التاريخ أدبا، في

الأخر إلى الحقيقة. وقد يقال أيضا، وهذا صحيح، إن الفرق بين الأديب والسياسي هو الفرق بين التعليم والثقيق، إذ أن النص الأدبي يحاور ويعلم ويثقف بالقارئ، بينما يميل التقرير السياسي، غالبا، إلى الثقيق، أي مزج القراءة بإذعان القارئ. غير أنه يبدو لي أن هذه الملاحظات، وهي صحيحة بنسب متفاوتة، لا تفسر ذلك التناقض المستمر بين الأديب والسياسي أو بين عادة النقد وعادات القيادة، بقدر ما تصف ولا تحل. ومع أن الإجابة ليست سهلة، فإنني أسبل إلى القول بتفاوت نمو الأفكار الإنسانية وتفاوت تطور الممارسات الإنسانية أيضا. إن تطور الأدب والفن أكثر صحة وتنوعا وارتقاء من تطور الممارسة السياسية التي، في أشكالها المختلفة، لا تزال تأخذ بمعايير: المرتبة، الثقيق، الطقوس، النخبة، الإذعان التي هي معايير بالغة القدم. ولعل تأمل الماركسية يدل على هذا، ذلك أنه من الصعوبة بمكان أن نعتز عند كلاسيكيي الماركسية على نظرية في الحزب، الدولة، السلطة. وقد ترجم الفراغ النظري ذاته، غالبا، بممارسات سياسية تحمل الكثير من التقليدي والقديم. وبسبب هذا التقليد ينزع السياسي إلى الماضي بينما ينزع الأديب إلى المستقبل، أو ينزع السياسي إلى تأييد الحاضر بينما ينزع الأديب إلى التغيير ونقض القائم. وبشكل عام، فإن التناقض التقليدي بين الأديب والسياسي لا يعود إلى ذاتية الأديب الجامعة، بقدر ما يعود إلى تقليدية السياسي الذي يحاصر كل ذاتية تتمدها، الأمر الذي يجعل من نزوع الأدب إلى المستقبل نزوعا إلى سياسة جديدة تحترم الذات الجديدة وتترك المراتب.

اللحظة الراهنة، هي مسألة التاريخ الماضي من وجهة نظر الحاضر، بقدر ما هي تعرف على اللحظة الراهنة، اعتمادا على اللحظات التاريخية التي أفضت إليها.

الأديب والسياسي

تشير هاتان المفردتان إلى علاقات (حزب، هيئة، إدارة، سلطة) لا إلى فردين مختلفين، بشكل مطلق، يحملان جوهرين متناقضين.

يقول جرامشي: حين يرفض السياسي عملا فنيا، فإنه يقدم موقفا سياسيا لا تقويما فنيا. ويقول أيضا: لن يرضى السياسي عن الفنان أبدا. في هاتين العبارتين ما يثير الفضول. تعلن العبارة الأولى أن السياسي يقيس العمل الفني بمعاييره السياسية لا بالمعايير التي يفرضها العمل الفني. الأمر الذي يكشف عن نزعة ذاتية، وعن نزوع لدى السياسي يجعله يرى في ذاته مرجعا أول. وتخبر العبارة الثانية عن مرتبة معينة بين الأديب والسياسي، تضع الأخير فوق الأول، وتشير عن رغبة السياسي في تقرب الآخرين منه والسعي إلى حياة رضاه. إن مفهوم المرتبة هذا، وهو تقليدي وقديم، يكشف عن الفرق بين الأدب والسياسة، أو عن التفاوت التاريخي بين تقدم العالقتين، أي عن طليعية الممارسات الأدبية، وتقليدية الممارسات السياسية، حتى حينما تدمي بأنها طليعية وثورية... إلخ. ويمكن أن يقال، في لحظة أولى، إن الفرق بين السياسي والأديب يعود إلى نزوع الأول إلى الامتثال ونزوع الثاني إلى النقد، أو ميل الأول إلى المساومة وميل



علاقة الفن بالواقع عند مدرسة فرانكفورت

د. حسن محمد حسن حماد

١- مدرسة فرانكفورت بوصفها فكرة أزمة

ظهرت مدرسة فرانكفورت إلى حيز الوجود- كما ينكر مارتن جاي - عندما صدر قرار من وزارة التربية والتعليم بلمانيا، في ٣ فبراير ١٩٢٣، بالموافقة على إنشاء « معهد فرانكفورت للأبحاث الاجتماعية»، وهو الاسم الأصلي لمدرسة فرانكفورت، لأن عبارة «مدرسة فرانكفورت» لم تستخدم إلا في مرحلة متأخرة من تاريخ المعهد، وبالتحديد بعد عودة المعهد من مفاهه الاختياري في أمريكا إلى فرانكفورت مرة أخرى عام ١٩٥٠^(١).

وهذا التاريخ (٣ فبراير ١٩٢٣) يحمل دلالات سياسية وفكرية واجتماعية بالغة الخطورة، فهو يجيء في أعقاب عدة أحداث تاريخية فاصلة في تاريخ البشرية: الحرب العالمية الأولى، بتداعياتها المختلفة، النجاح غير المتوقع للثورة البلشفية في روسيا، مقابل الفشل الدراماتيكي للأحزاب الاشتراكية والشيوعية في ألمانيا ولويديا^(٢).

وقد كان لفشل الأحزاب الاشتراكية والشيوعية أصداء وتناثرات مؤثرة داخل ألمانيا وخارجها. ويكفي أنه هيا الفرصة لهتلر، كي ينقض على السلطة في ألمانيا. واسم هتلر يعني لمفكري مدرسة فرانكفورت، وأكل مثقفي ذلك العصر: الاضطهاد، القمع، معسكرات التعذيب، التصفية الجسدية، النفي، التشريد... إلخ.

وقد اكتملت صورة هذا العصر الظلامي في ٢٢ أغسطس ١٩٣٩ بتوقيع اتفاق هتلر- ستالين. لقد كان ذلك نهاية عصر، وبالنسبة إلى كل هؤلاء المثقون يسحر الماركسية، والذين راوهم حلم التحرر، يعد نوعا من اليأس العميق^(٣).

ولا شك في أن هذه الأحداث قد تركت بصماتها الواضحة على فكر مفكري مدرسة فرانكفورت، وأمتزجت بآسائر آرائهم السياسية والفكرية، وجعلتهم يراجعون كثيرا من مسلمات الفكر الماركسي، ويحاولون في مقابل ذلك إيجاد صياغة جديدة «لنظرية نقدية» تمزج بين الماركسية والهيجلية والفرويدية، عبر نص متعدد ومتفتح يسمى إلى التحرر في كافة أبعادها السياسية والاجتماعية والجمالية، ويكون محور الفرد اللامتثل الذي لا يكف من مراجعة أطروحاته الفكرية، ولا يتوقف عن نقد وسلب ما هو قائم.

هذا النص، تحديدا، هو ما أطلق عليه مفكر مدرسة فرانكفورت

اسم «النظرية النقدية». والنظرية النقدية، هي الصياغة النظرية التي تعبر عن المضمون الفكري الذي تبناه مفكر مدرسة فرانكفورت. وقد ظهر مصطلح النظرية النقدية بشكل مقصود، عندما نشر هوركهايمر عام ١٩٣٧ دراسة بعنوان «النظرية التقليدية والنظرية النقدية»، وتعد هذه الدراسة بمثابة الوثيقة الأساسية في توضيح التوجه الفكري للمدرسة.

و«النظرية التقليدية» عند هوركهايمر هي ما تعبر عنه بشكل صريح الاتجاهات الوضعية، والفلسفات التي تحلو حذوها، كالفلسفة البرجماتية مثلا. فالاتجاه الوضعي، كما يعبر عن نفسه في العلوم الإنسانية، يعالج نشاط الإنسان على أنه شيء أو موضوع خارجي، داخل إطار من الضمنية الميكانيكية^(٤).

أما «النظرية النقدية» فعلى النقيض تماما من الاتجاهات الوضعية والبرجماتية، فهي لا تختزل الفلسفة إلى مجرد خادمة للعلم مثل الاتجاهات الوضعية، وإنما تستعيد للفلسفة مكانتها وإفاعتها الإنسانية.

ومن هذا الجانب، فإن للنظرية النقدية عند هوركهايمر وخليفه اجتماعية محددة هي: «نقد ما هو سائد»^(٥). ومن ثم فإن الفلسفة لا يمكن أن تكون متصالحة مع الواقع، على العكس من ذلك، إنها تعارض هذا الواقع وترفضه، ومعارضة الفلسفة للواقع على هذا النحو هي البعد النافي أو السالب للنظرية النقدية^(٦). غير أن للنظرية النقدية جانباً آخر هو الجانب الإيجابي وهو أنها: «تستهدف تحرير الإنسان من العبودية، والعبودية التي يقصدها هوركهايمر هي عبودية الإنسان للأفكار والأشياء. يقول هوركهايمر: «الهدف الأساسي من هذا النقد هو الحيولة، دون فقدان الإنسان لذاته في تلك الأفكار والأنشطة التي يسعى النظام السائد إلى غرسها في أعضائه... إن الفلسفة تواجه التناقضات التي يجد الإنسان فيها نفسه متروكاً، إلى حد التعلق بتفكار ومفاهيم متعزلة في الحياة اليومية... إن هدف الفلسفة الغربية هو إلغاء ونفي أحادية البعد، في نظام آخر للفكر أكثر شمولية، وأكثر يسرا، وأكثر ملاءمة للواقع»^(٧).

ويرغم أن «النظرية النقدية» تنتمي إلى ما يسميه النقاد بتيار: الماركسية الجديدة، أو اليسار الجديد، إلا أننا لا نستطيع أن نصفها

وهذا ما سنحاول أن نوضحه في الصفحات التالية.

٢- الطابع الملتبس للفن

إن ما نعينه بالطابع الملتبس للفن هو، تحديدًا، العلاقة الجدلية المركبة والمعقدة بين الفن والواقع، فقد رفض مفكر فرانكفورت الربية الماركسية للفن، باعتباره الرموز النهائي لعلاقات الإنتاج، من حيث إنه يدخل فيما يسمى بـ «البناء الفوقي»، ومن ثم فقد ناهضوا الآراء التي تدعي وجود علاقة محددة بين الفن والطبقة الاجتماعية، والتي تذهب إلى أن الفن الأصل والحقيقي والتقدمي هو الفن الذي يعبر عن وعي الطبقة الصاعدة، وهي البروليتاريا، في المجتمع الرأسمالي^(١).

واقده كان هدف مفكري مدرسة فرانكفورت من نقد الجمالية الماركسية، سواء في شكلها الفج عند الماركسيين الأورثوذكس أو في شكلها المقلوب عند جورج لوكاش، هو نقد الواقعية، ولا أستطيع أن أقول رفض الواقعية. وأظن أن الضوف من التطابق مع الواقع، والامتنال له، كان الدافع الأساسي وراء موقفهم الرافض لأي فن يتحدث بلغة الواقع.

لكن كراهية مفكري فرانكفورت للواقع القائم لم تجعلهم ينزلقون إلى القول بأن الفن هو مجرد خيال محض، أو نوع من القطعية التامة مع مفردات الواقع، فهذا هو أنورونو يقر بأن «الانعكاس الجمالي يبدو ناقصا بدون الموضوع المنعكس، تماما مثلما يكون الخيال بدون الشيء المتخيل»^(٢). فالحال من هذا الجانب مرتبط بالعالم الواقعي، لكنه في الوقت نفسه ليس نسخة من هذا العالم، أو محاكاة له، بل يستمد مشروعيته وهويته من إنكاره ورفضه لعالم الحياة التجريبية، وهو، إذ ينسلخ عن ذلك العالم القمعي للحياة اليومية، إنما يؤسس لذاته عالما أكثر استقلالا وسموًا من ذلك العالم الرديء. هذا العالم يكون بديلا من عالم الحياة الواقعية، وعند هذه النقطة تكمن أنطولوجية الفن. فالأعمال الفنية لها وجودها الخاص، وهيئاتها المستقلة عن عالم الأشياء وعن عالم الإنسان أيضا، لماذا؟ لأنها تتحدث بلغة خاصة لا يستطيعها الإنسان، ولا الطبيعة. وهي تتحدث لأن هناك تواصلا بين العناصر المكونة لها، وهذا لا يمكن أن ينطبق على الأشياء التي توجد في حالة من الانتشار المحض^(٣). والأعمال الفنية على هذا النحو «لا تتواصل داخليا فقط، وإنما هي أيضا تتواصل مع الواقع الخارجي الذي تحاول أن تهرب منه، والذي هو مع ذلك أساس مضمونها»^(٤).

وبالإضافة إلى أن الفن لا يستطيع أن يتموضع في العالم الخارجي، أو يظهر إلى حيز الوجود دون وجود موضوع أو مضمون له، فإنه أيضا كنتاج إنساني يخضع لصيرورة القوى المنتجة في داخل المجتمع، أو ما يسميه أنورونو «العلاقات الجمالية للإنتاج»، وهو كل ما يعطي متفلسا للقوى المنتجة للفن كي تعبر عن نفسها^(٥).

ببساطة على أنها نظرية ماركسية، فبرغم تصريحات هوركهايمر، ماركيز، وأنورونو المتكررة حول تشيعهم الماركسية، إلا أن حقيقة الأمر، أنهم لم ينظروا قط للماركسية، بوصفها نموذجا يحتذى، ولم يتخذوا منها نظرية للممارسة، وإنما اتخذوا منها فحسب نقطة بداية أو أداة لتحليل ونقد الحضارة الصناعية المتقدمة، وهذا منحهم حرية في الاستفادة من منابع فكرية أخرى، غير ماركسية، كالهيجلية، والكانتية، والوجودية، والفرويدية^(٦).

من ناحية أخرى، سيطر هاجس الخوف من الخضوع للسلطات، أو الاحتواء في الواقع القائم على مفكري المدرسة، بحيث جعلهم هذا الأمر يقاومون، بشدة، فكرة الانخراط تحت لواء أي حزب سياسي، ولذلك كان موقفهم من الحزبين الكبيرين في ألمانيا: الحزب الشيوعي والحزب الاشتراكي، موقفا نقديا في أساسه^(٧).

إن مدرسة فرانكفورت، برغم اهتمامها بالقضايا السياسية والثورية، إلا أنها أخفقت في الالتزام بالنظرية الماركسية، وظل تحليلها ينصب بشكل متسع على قضايا البناء الفوقي، ويفتقر بشكل أساسي لمناقشة القضايا الاقتصادية الصرفة^(٨)، ولا يستثنى من هذا الأمر سوى فريدريك بولوك كما لاحظ زيلتان تار^(٩).

ويبدو أن مدرسة فرانكفورت تكفي بأن تعتبر نفسها حركة ثقافية ثورية، وفي في الوقت نفسه ترفض أن تكون مجرد نزعة إصلاحية، تقوم بترميم الواقع من داخله، بل هي حركة «نفي» تصون الحاجة إلى تجاوز كامل الواقع القائم، وهي مع ذلك تزعم أنها تقدم لنا يوتوبيا إيجابية^(١٠).

إن مدرسة فرانكفورت، في صورتها النهائية، هي تعبير عن فكر مائزيم، فهي بحق تعبر عن أزمة المثقف المعاصر في عالم أختلى منه اليقين، واختلطت فيه المعايير وتضاربت المشاعر. إن مفكري مدرسة فرانكفورت: هوركهايمر، ماركيز، أنورونو، فالتر بنيامين... وغيرهم من المثقفين القاطنين، وبالحديث في الوقت نفسه عن شعاع من أمل، هم رموز تجسد تلك الأزمة. فقد أقر معظمهم تقريبا، بسوادية الواقع القائم، وانحسار الأمل، واستحالة الحلم الثوري (في الوقت الراهن على الأقل).

ولما كان الواقع في نظر هؤلاء واقعا يتعمم بالسيطرة الشاملة والحصار التام، ولما كان واقعا رديئا يسوده القبح والتمشوه، والفوضى والتفكك، لذلك كان لا بد من مخرج من هذا اليأس المطبق، ولابد من عالم جديد مغاير لعالم الواقع الرديء.

ولم يجد فلاسفة النظرية النقدية بديلا من الفن، كي يكون هذا العالم. إنه بالنسبة لهم هو آخر معالقات الأمل، العالم الوحيد الذي يفلت من آليات السيطرة، ويؤسس بُعد التحرر الممكن.

وهكذا فإن الفن طابعا مزيجيا، أو ثنائيا، فهو كينونة، أو وجود له طابع مستقل وهو حقيقة اجتماعية بالمعنى النوركامي في الوقت نفسه^(٩٨).

إن الفن، وهو يخلق في سعادة فوق العالم الواقعي، فإنه لا يزال مقيدا، بكل عناصره، بالآخر الإمبريقي الذي يمكن للفن أن ينزلق إليه في كل لحظة^(٩٩).

ولعل صراع الفن الدائم بين واقعيته ولاواقعيته، ومحاولته الدائبة للفرار من أسر الأشياء، يرتبط عند أدورنو ببعض الظواهر الفنية: مثل «الالعاب النارية»، و«السيرك»، وهي ظواهر يمتد بها أدورنو فتا أصيلا. يرغم أنها لم تحظْ باهتمامات علم الجمال، ربما لأنها سريعة الزوال والغرض منها التسلية من جانب آخر.

وما يميز الألعاب النارية، ويربطها بطبيعة الفن المتنبسة عند أدورنو، هو أنها تمثل «ظهورا طيفيا» Apparition، فهي مظهر تجريبي، لكنه متحدر من وطأة الوجود التجريبي، وهي من علامات السماء، ومع ذلك فهي من صنع البشر، وهي كتابة على الجدار، مع أنها كتابة ليس لها معنى محدد يمكن فهمه^(١٠٠).

ومثلما ترتبط طبيعة الفن بالألعاب النارية، فهي ترتبط أيضا بالعاب السيرك، والسيرك هو «فن الجسد» كما يسميه فيديكايند (Wedekind)، ومن ثم فإن كل عمل فني يستحضر بصورة أو بأخرى فن السيرك، ما دام الفن لا بد أن يظهر من خلال جسد^(١٠١).

ويطلق أدورنو على الألعاب النارية، والسيرك اسم «الفن المضاد»، وهو يعتبر أن الفن لا يعد فنا، عندما نزيل منه الفن المضاد بشكل كامل، لأن ذلك - في رأيه - يتم من الحماقة، لأن أي عمل فني يعتمد على ظاهري: «الظهور الطيفي» الذي يلعب فيه الخيال الدور الأكبر سواء بالنسبة للمبدع أو المتلقي، ويعتمد من ناحية أخرى على «التجسيم»، أي أنه لا بد أن يتجلى من خلال جسد^(١٠٢).

وكل فن يظهر فيه شيء ما غير موجود، والأعمال لا تلتق خاصية الظهور الطيفي من عناصر متباينة للوجود التجريبي، بل على العكس فإنها تشكل من هذه العناصر كوكبة تصبح في النهاية «صفرا» وما يميز «صفرا» العمل الفني عن الجمال الكائن في الطبيعة، هو أن «صفرا» العمل الفني (وهو الجمال الفني) يمتلك الشكل الجمالي الذي من خلاله يتم اكتشاف المستور أو المخفي في داخل الطبيعة، ويتم به أيضا تجاوز ما هو قائم في الوقت نفسه^(١٠٣).

وموقف هريبرت ماركيز لا يختلف كثيرا عن موقف أدورنو فيما يتعلق بمسألة علاقة الفن بالواقع، فهو يرى أن الواقع الذي يعبر عنه الفن ليس هو عالم الحياة اليومية، لكن ذلك لا يعني أنه عالم من

الفانتازيا Fantasy، أو الوهم، لأن الفن يعبر عن كل مايفور في نينا الواقع: أعمال البشر، أفكارهم، مشاعرهم، أحلامهم، إمكاناتهم، طموحاتهم... إلخ. ومع ذلك فإن هذا العالم الفني لاواقعي - بالمعنى الدارج للكلمة - لأنه عبارة عن واقع خيالي، وهو لاواقعي، ليس لأنه أقل من الواقع القائم، بل لأنه شيء أكثر، ومختلف نوعيا عن الواقع القائم. ويوصفه غالبا خياليا وهيميا، فإنه يتضمن من الحقيقة أكثر مما يتضمن واقع الحياة اليومية^(١٠٤).

إن الواقع، من وجهة نظر ماركيز، مليء بالزيف والغش والخداع، عالم تنتهك فيه الحقيقة، فالضرورة فيه تبو خيارا، والقيود تبو اختيارا، والافتقار يستحيل إلى تحقيق إمكانات الفرد. ويصترف ماركيز، بأن هذه الفكرة، تنتمي إلى المثالية الجمالية عند هيجل، تلك المثالية التي تتصور الواقع اليومي على أنه وهم، وتنتظر إلى الفن باعتباره العالم الوحيد الذي تتجلى فيه الحقيقة الغائبة في الواقع القائم. لكن ماركيز مع ذلك لا يرى بأن مقابلة الفن بالواقع، أو تصور الواقع على أنه وهم وغش وخداع - إذا كان مبررا في بعض المواقف - ليس أمرا مطلقا، إذ تبدو هذه الأطروحة المثالية في مواقف أخرى، مثيرة للضحك والسخرية^(١٠٥)، فهل يمكن القول أن «ماي لاي» May زاي^(١٠٦) أو «أوشفيتز» Auschwitz *** أو التعذيب الجسدي، والجماعة والمهانة والموت، هل ذلك العالم، بكل ما يحمل من قمع وإرهاب، مجرد وهم؟

إن الفن يستبعد عن هذا الواقع، لأنه لا يستطيع أن يتعامل تلك المعاناة، نون أن يخضعها للشكل الجمالي، ومن ثم لعملية «التطهير» Catharsis، والمتعة، وتلك هي وظيفة الفن

ومع ذلك فإن هذا لا يخل الفن من مسئولية التفكير الدائم بالأمل، بما يمكن أن يبنى حيا برغم أوشفيتز، وبرغم كل ما يحيط بنا من قهر. الأمل في أن يأتي يوم من الأيام تكون فيه ممسكات الاعتقال والتعذيب مستحيلة، حينما يتم إجهاد تلك الذكرى، فهنا تكون نهاية الفن قد غدت قريبة حقا^(١٠٧). «إن هذه الذكرى هي الأرض التي يرسي فيها الفن على النوام دعائمه»^(١٠٨).

وإذا كان الخداع والوهم هما سماتا الواقع القائم على مر التاريخ - وهما ليسا على أي حال سمة النظام الرأسمالي وحده - فإن واجب الفن في هذه الحالة، ليس إخفاء الخداع، ولكن فضحه والكشف عنه^(١٠٩).

وهكذا فإن الطابع المتلبس للفن عند مفكري فرانكفورت، يتمثل في إنه واقعي ولاواقعي في وقت واحد، وهو ينتمي إلى هذا العالم، ولا ينتمي إليه في الوقت نفسه، أو كما يقول أدورنو في كلمات معبرة: «إن الفن هو رحيل عن هذا العالم، لكنه رحيل لا يفلح أبدا في ترك العالم وراءه. وعلى العكس - أيضا - فالعالم يظل غير ملموس بواسطة

الفن، ما دام أن الأخير يعكس الأول فقط^(٣١).

٣- الشكل (أو صمد الفن على الواقع)

إن المقدمات التي بدأ منها أنورنو وماركيوز وزيتهما للفن، كانت تقتضي منح قضية الشكل اهتماما أكبر من مسألة المضمون. أعني أن تبرمهم من الواقع القائم ورفضهم لأي محاولة للتصالع مع هذا الواقع، كان يقتضي الاهتمام بالشكل بوصفه واسطة التحويل الجمالي الذي من خلاله تتم إعادة صياغة اللغة والعلاقات بين الأشياء بطريقة مغايرة لما هو سائد، فالشكل على حد تعبير أنورنو «هو الذي يضع الحد الفاصل بين الفن والواقع التجريبي، بطريقة نوعية وتناحرية»^(٣٢).

والشكل الفني كما يعرفه ماركيز «هو مجمر السمات (التناغم، الإيقاع، التضاد) التي تجعل العمل الفني مكتفيا بذاته، وتجعل له بنية ونظاما خاصين به (الأسلوب). وبفضل هذه السمات، فإن العمل الفني يبذل النظام الذي يسود الواقع القائم، وهذا التبديل وهمي، لكنه وهم يمنح المضمون الممثل، معنى ووظيفة مغايرين للمعنى والوظيفة اللذين يسودان عالم الخطاب السائد. فالكلمات والأصوات، والصور المنقمية إلى بعد آخر تضع الواقع القائم بين قوسين، وتعلن في مشروعية هذا الواقع، من أجل اتصاله لم يأت بعد»^(٣٣).

ولا يمثل الشكل الجمالي في هذا السياق، مجرد وظيفة فنية هدفها تقويض الواقع القائم لصالح قيمة جمالية، ولكن الشكل هنا، هو وسيلة الفنان للتمرد على مقدمات السائد والمألوف، وهو أداة للتحد والتحرر وكسر حلقة الهيمنة، أو كما يقول أنورنو... «إن معارضة الفن الواقع إنما تكون فقط في مجال الشكل»^(٣٤)، «فالشكل هو القانون الذي من خلاله يتغير شكل الوجود التجريبي. ومن ثم، فإن الشكل يمثل الحرية، بينما تمثل الحياة التجريبية القمع»^(٣٥).

ويؤكد ماركيز الفكرة نفسها، فيقول «إن الوظيفة النقدية للفن، ومساهمة في النضال من أجل التحرر تقتصر على الشكل الجمالي، فالعمل الفني لا يكون أميالا أو حقيقيا بفضل مضمونه(أي من خلال تمثيله الصحيح للظروف الاجتماعية)، وليس بفضل شكله الخاص، وإنما لأن المضمون قد أصبح شكلا»^(٣٦).

وفي توضيح العلاقة بين الشكل والمضمون بلجا ماركيز- بشكل خاص، إلى استعارة أحد مفاهيم التحليل النفسي الأساسية للتعبير عن هذه العلاقة، وهو مفهوم التدمير أو التسمي Sublimation، فهو يرى أن الشكل الجمالي يقوم بعملية تصعيد أو تسام بمضمون الواقع المعطى، يكون نتيجته تجاوز الواقع المباشر، وتطعيم «الموضوعية التثبينية للعلاقات الاجتماعية»، وبذلك يستطيع الفن أن يفتح بابا جديدا للحرية هو: بحث وإحياء الذاتية المتمردة، الذاتية التي تستطيع أن تقول «لا» في وجه الواقع القائم^(٣٧).

وإذا كان الفن يقوم من خلال قانون الشكل بعملية تسام بمضمون الواقع القائم، ويحيل الواقع التثبني إلى فن، فإنه يقوم بعملية عكسية تماما في مجال آخر، وفي منطقة مغايرة هي «الوعي». فالفن يقوم بعملية «لتسام» أو تسفيل Desublimation لوعي الأفراد، وعواطفهم، وأحكامهم، وأفكارهم، وقيمهم. إنه يعلن في مشروعية المعايير، والحاجات، والقيم السائدة. وهكذا فإن الفن، من خلال الشكل الفني، يظل يرغب كل مظاهر التصلالية، والإثباتية قوة انشقاق^(٣٨).

بعبارة أخرى «لا وجود لعمل لا يخرق موقفه الإثباتي بقوة الوعي، ولا يستحضر في أساس بنيته: كلمات، وصور، وموسيقى تنتمي إلى واقع آخر، إلى نظام آخر ينبذه النظام القائم، ويحيا برغم ذلك في عالم الذاكرة والانتظار...»^(٣٩).

وفي هذا التوتر بين الإيجابي والسلبي، وبين اللذة والألم، بين التماس والاضطراب، بين اليأس والأمل، تكمن حياة الفن، وبنفس المعنى يمكن القول إنه عندما يكف الفن عن تجسيد الوحدة الجدلية بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون، أو بين الواقع والمثالي، يفقد الفن حقيقته ويخسر نفسه^(٤٠).

وفي الشكل الجمالي على وجه التحديد، يوجد هذا التوتر، كما توجد الإبعاد النقدية النافية والتجاوزية للفن البورجوازي، إنها الأبعاد المضادة للبورجوازية^(٤١).

ويواصل ماركيز نفاحه من الشكل، فيذهب إلى أن سمات التسلسل والتناغم التي اعتبرها «ريد» مفاهيم قديمة، هي في الحقيقة سمات جمالية ولا يمكن أن تمثل قوى القمع، بل على النقيض من ذلك إنها «تصور عالما بلا خطايا، متوقفا، متحررا من قوى القمع»^(٤٢).

وهذه السمات سكونية، لأنها نهاية العنف، وهي أيضا بداية الأمل المتجدد دائما... الأمل الذي به تُختم تراجميدا شكسبير^(٤٣).

وإن المعايير التي تحكم نظام الفن ليست هي تلك التي تحكم نظام الواقع، وإنما هي بالأحرى معايير نفي هذا الواقع^(٤٤).

أخيرا، يؤكد مفكر مدرسة فرانكفورت أن حياة الفن ويقاهه تكمن في الشكل، فماركيوز يعتبر فكرة إلغاء الشكل فكرة خاطئة وجمعية تلغي الحدود الفاصلة بين الفن والواقع، وتشر بموت الفن^(٤٥).

كذلك ينتقد أنورنو تلك الاتجاهات التي تذهب إلى أن زمن الفن الرفيع قد ولى، وأن المسافة بين ما هو فني وما هو واقعي واجتماعي قد تلاشت، ومن ثم فلم يعد أمام الفن سوى أن ينصهر في واقع الحياة الاجتماعية، أو يعود عالم اليوم بلا رجعة^(٤٦).

ويذهب أنورنو إلى أن الواقعية التامة - التي يدهو إليها هؤلاء - هي شيء غير واقعي في أساسه، والإبداع المستمر والمتواصل للأعمال الفنية يكتب إعلان «موت الفن».

والدعوة إلى استبعاد الفن من أي مجتمع هي نوع من الانتقال من

كانت أقل توافقاً وتطابقاً مع عصرها^(١٠). ويبقى أن الشكل الجمالي هو الذي يحفظ للفن بقاءه، ونقاءه، فمصير الفن مرتبط بالشكل، إنها كما يقول أدورنو «يعيشان معا، ويموتان معا»^(١١).

«البربرية الجزئية إلى البربرية الكاملة»، من هنا يؤكد أدورنو أهمية أن يظل الفن بمنأى عن «الفانية»، وأن يستمد قيمته من ذاته، وليس من أية قيمة أو سلطة خارجية. والأعمال الفنية، تصبح أكثر فاعلية كلما

الهوامش

(١) فيكتوريه: كاتب مسرحي ألماني (١٨٦١-١٩١٨)، من رواد التيار التعبيري في الفن، ومن أشهر مسرحياته: صليق بانفورا.

(21) Adorno: Op. cit. P.120.

(22) Ibid . pp. 121..

(23) Ibid . pp.121-122.

(24) Marcuse :op. Cit.,P.54.

(25) Ibid. pp.54-55.

(***) «ماي لا» بلدة نيتلمية لرتكب فيها الجنود الأمريكيون أبشع الجرائم الإنسانية.

(****) «دوليفيتز» أحد معسكرات الاعتقال التي أنشأتها النازية.

(26) Marcuse : Op. Cit. pp. 55-56.

(27) Ibid . p.56.

(28) Op. Cit.

(29) Adorno: Op. Cit. p.481.

(30) Ibid. p.205.

(31) Marcuse :Counterrevolution and revolt, Beacon Press, Boston, 1972,p.81.

(32) Adorno:Op. Cit. p.7.

(33) Ibid. p.207.

(34) Marcuse :The Aesthetic Dimensin.p.8.

(35) Ibid.pp.7.

(36) Ibid. pp.7-8.

(37) Marcuse :Counterrevolution and Revolt p.92.

(38) Ibid. p.94.

(39) Ibid. p.94.

(40) Op. Cit.

(41) Op. Cit.

(42) Ibid .p.94-95.

(43) Ibid . p.107.

(44) Adorno: Op. Cit. pp.355-356

(45) Ibid. p.356.

(46) Ibid. p.204.

(1) Martin :The Dialectical Imagination, Little Brown and Company. London,1973,P.10

(2) Ibid.P.3.

(3) David Held :Introduction to Critical theory, Hutchinson, London, 1980, P.19

(4) Max Horkheimer : Traditional and Critical Theory (in)M Horkheimer : Critical Theory, Selected Essays , Trans by Matthew J. O. Connell and others, Herder and Herder, New York, 1972. p.196.197.

(5) Horkheimer :The Social Function of Philosophy (In) M.H.:Critical theory. P.264.

(6) Ibid . P.257.

(7) Ibid . P.265.

(8) Leszek Kolakowski :Main Currents of Marxism, Trans by P.S. Falla, Oxford University Press, 1978, P.341.

(9) Op. Cit.

(10) Phil Slater :Origin and Significance of the Frankfurt School, Routledge & Kegan Paul, London 1980,P.47.

(11) Zoltan Tar :The Frankfurt School, The Critical Theories of M. Horkheimer and T.W. Adorno, Schocken Books, 1985, P. viii.

(12) Kolakowski :Op. Cit. P.342.

(13) H Marcuse :The Aesthetic Dimension, Beacon Press. Boston,1978. pp.1-2.

(14) T.Adorno :Aesthetic Theory , trans By Lenhardt, Routledge & Kegan Paul 1984,P.6.

(15) Op. Cit.

(16) Ibid. pp. 6-7.

(17) Ibid . P.7.

(18) Ibid. P.8.

(19) Op. Cit.

(20) Ibid . P.120.

الأدب، الأيديولوجيا، التاريخ

فخري صالح

التوسير، محفورة في ثانيا التمثيلات (العلامات) وممارسات الحياة اليومية (الطقوس)^١، وهي تعمل بالاقتران مع الممارستين السياسية والاقتصادية على تعيين التشكيلات الاجتماعية^٢. وترى كاثرين بيلسي أن هذه الصياغة الأتوسيرية لعلم التشكيلات الاجتماعية تشجع على القيام بتحليل أكثر تعقيدا وجذرية، للعلاقات الاجتماعية، أكثر مما يفعل مفهوم «المجتمع» الذي يشير إما إلى كتلة واحدة ذات طبيعة متجانسة وإما إلى مجموعة من الأفراد المستقلين الذين تربطهم علاقة فضفاضة غير ثابتة.

إن الأيديولوجيا تمثل، في علم التشكيلات الاجتماعية الأتوسيري، مكانة خاصة، «الأيديولوجيا محفورة في ثانيا الخطاب، وليست عنصرا منفصلا يوجد على شكل أفكار مستقلة تجسدها الكلمات، بل إنها طريقة في التفكير والكلام واختيار الحياة»^٣.

وفي الحقيقة فإن ما يبعثنا في نظرية التوسير هو الآخر المُعدّل الذي يمارسه الأدب، والفن بعامته، على هذه النظرية. إن ما يدفع التوسير إلى إضفاء صفة أخرى غير الوهم على الأيديولوجيا هو الموقع المميز الذي يعطيه للأدب، الفن، في إطار نظريته حول الأيديولوجيا. إنه يعد الأدب من بين أجهزة الدولة الأيديولوجية التي يعدها الوسائط والقوى التي تعيد إنتاج الأيديولوجيا، لكنه يشير في موضع آخر من كتابه (بينين والفلسفة) إلى أنه لا يعد الفن من بين الأيديولوجيات، وأنه لا يشمه بينها، وهو يدافع عن وجهة نظره هذه قائلا «برغم أن الفن ذو علاقة متميزة وبخاصة مع الأيديولوجيا... لا يمنحنا الفن (أعني الفن الأصلي لا الأعمال ذات القيمة المتوسطة أو العالية) معرفة بالمعنى الدقيق للكلمة، لذا فإنه لا يحل محل المعرفة -بالمعنى والمفهوم المحدثين- المعرفة العلمية، لكن ما يمنحنا إياه يظل، برغم ذلك، محتفظا بعلاقة محددة خاصة مع المعرفة. ليست هذه العلاقة علاقة تماثل بل علاقة اختلاف، دعوني أشرح. أنا أعتقد أن خصوصية الفن وفراسته هي أنه يعطينا نرى، «يعطينا نجس» يشيء ما، يلحم ويشير مداورة إلى الواقع... إن ما يعطينا الفن نراه... هو الأيديولوجيا التي ولد الفن منها، ويستحم في مياهاها، الأيديولوجيا التي يحرر الفن نفسه منها بوصفه فنا ويلحم [في الوقت نفسه] إلهها... يعطينا بلزّاك وسواجتسين منظورا للأيديولوجيا التي يلحم إليها عمل كل منهما

في الممارسة النقدية العربية الرائدة يبدو الكلام على العلاقة بين السياسة والأدب ذا طبيعة إشكالية، وتطلب في هذا الكلام الإشارة إلى أن علاقة السياسة بالأدب كانت على الدوام علاقة هيمنة وتسلط، علاقة اغتصاب للنص الأدبي باسم الانخراط في التجربة الحية للبشر. من هنا تبدو إعادة النظر في العلاقة بين الأدب والسياسة بحاجة إلى بعض التأسيس النظري، إلى استعراض عدد من المفاهيم التي تهيض بالنصوص وشروط إنتاجها. وقد فصلت في هذه الورقة أن استعراض العلاقة المثلثة التي تقوم بين مفردات العنوان مغفلا كلمة السياسة، لأن السياسة كامة في ثانيا العلاقة المثلثة التي اقترحها في سياق هذا الاستعراض النظري. ويقوم التصور النظري الذي تعالو الورقة أن تجلي أبعاده على مفاهيم تقتصر من الفيلسوف الفرنسي لوي ألتوسير بعض أفكاره حول معنى الأيديولوجيا وعلاقة الأدب بالأيديولوجيا. ويساعدنا على الاستفادة من أفكار التوسير المحولة الدهشة التي قام به تلميذه وتلميذته الفيلسوف الفرنسي بيير ماسشري في بنائه نظرية لإنتاج الأدبي، استنادا إلى مفاهيم التوسير النظرية حول معنى الأيديولوجيا وعلاقة الأدب بالأيديولوجيا. في الوقت نفسه فإن شروحات الناقد الأدبي الإنجليزي تيري إيبيلتون على التوسير وماسشري، ونقده لهما، تضيء لنا الكثير من جوانب الغموض في نظريتهما.

إن تجلية العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا والتاريخ تتطلب الإطّلال على نظرية التوسير، حول الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجيا التي أقام عليها الفيلسوف الفرنسي تفسيره لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا.

لوي ألتوسير: الفن والأيديولوجيا

يشير ألتوسير في مقالته «الأيديولوجيا والدولة» إلى أن الأيديولوجيا تمثل «علاقة الأفراد الوهمية بالشروط الواقعية لوجودهم»^٤، وهو إذ يقر أن الأيديولوجيا وهم^٥ إلا أنه يوسع مفهوم الأيديولوجيا ليجعلها تساوي «وهما/ تلميحا»، بقدرتها على الإشارة إلى الواقع بصورة ضمنية غير مباشرة، وقدرتها على التلميح إليه. وبما أن الإنسان حيوان أيديولوجي بطبيعته^٦، فإنه يعيش ويتحرك ويحقق وجوده في إطار الأيديولوجيا^٧. إن الأيديولوجيا، حسب

ويتغذى منها على النوم، منظورا يقتضي ضمنا تراجعا، ثباتا داخليا عن الأيديولوجيا ذاتها التي تصدر عنها رواياتهما. إنهما يجعلاننا ندرك (لا أن نعرف)، بصورة من الصور، من الداخل الأيديولوجيا الخاصة التي تقيد كلا منهما^(٩).

نلاحظ في الاقتباس السابق من التفسير أن الأدب/ الفن يعمل كحصر لما تخفيه الأيديولوجيا، كان الأدب يبطئ اللثام عن لوعي النص، وهو أمر سوف يتبينه لاحقا ببيير ماسري مؤلفا بين مفهوم التفسير للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا والتحليل النفسي الفرويدي. لكن ما نلاحظه في العرض السابق هو أن التفسير يعارض بشدة أن يكون الأدب معرفة، فالمعرفة موجودة في العلم، في النظرية، أما الأدب، ويسبب تلك العلاقة المعقدة التي تقوم بينه وبين الأيديولوجيا، فإنه يحتل من منظور التفسير منزلة بين المنزلتين. إنه ليس معرفة بل نوعا من الإدراك المتميز، وهو يحوز هذا الإدراك من خلال عمل وسائله وأدواته الشكلية الذي يسمح لنا بإدراك المحيط المخفي الذي تبتثق منه الأيديولوجيا^(١٠). لكن المرء يضطر إلى التسامح مع ثيري إيجلتون حول ما يعنيه التفسير بـ «الأصلي» و«الواقعي»، وكيفية التوصل إلى عملية التبعيد^(١١) التي تشكل جوهر رؤية التفسير لأهمية الأدب والفن في فضح الأيديولوجيا المهيمنة والكشف عنها وهي تعمل.

يجادل ثيري إيجلتون، في معرض انتقاده نظرية التفسير إلى العلاقة بين الأدب/ الفن والأيديولوجيا، بأن التفسير يحاول إنقاذ النص وإعاقته من عار الخضوع لما هو أيديولوجي صرف، ولكنه يفعل ذلك، عبر الالتجاء إلى لغة مجازية غامضة (يلمح، يرى، تراجع)، وهي لغة تضفي قيمة بلاغية، فحسب، على التمييز بين «التبعيد الداخلي» والمفاهيم التي تقول بسمو الفن على الأيديولوجيا. ويتساءل إيجلتون «إذا كان الفن «الواقعي» لا يعد من بين الأيديولوجيات، فهل يعد إذن حقلًا استثنائيًا متميزًا في التشكيلات الاجتماعية مضافًا إلى التشكيلات التي ميزها التفسير: أي تشكيلات الاقتصاد، والسياسة، والأيديولوجيا، والعلوم»^(١٢). وفي الحقيقة فإن التفسير يميز بين ثلاثة مستويات للممارسة الإنسانية، وهي المستوى الاقتصادي والمستوى السياسي والمستوى الأيديولوجي. وهو إن كان يعد الأدب من بين أجهزة الدولة الأيديولوجية الثقافية^(١٣) فإنه يمنحه كما رأينا مكانة خاصة مميزة بين أجهزة الدولة الأيديولوجية لأنه يبطئ اللثام عن وجه الأيديولوجيا ويكشف عن طرائق عملها، من خلال إعادة إنتاجها.

بيير ماسري : الأيديولوجيا والمسكوت عنه

يعمل ماسري في كتابه «عن نظرية للإنتاج الأدبي» على تطوير أطروحات التفسير حول الأيديولوجيا وصيغة علاقتها بالأدب. إن ماسري يرى مثله مثل التفسير أن «الأيديولوجيا موجودة في كل مكان»، وأن «من المستحيل تحديد مكانها، ومن ثم فلا يمكن كبتها أو

إضعافها أو تبديدها»^(١٤)، إنها وهم، ولغة الوهم التي هي مادة الكاتب الأولية، هي حامل الأيديولوجيا اليومية ومصدرها^(١٥). انطلاقًا من هذا التصور عن طبيعة الأيديولوجيا يحاول ماسري أن يسمو بالأدب فوق حقل الأيديولوجيا، أن يبعد الشبهة التي أثارها التفسير بعدد الأدب من أجهزة الدولة الأيديولوجية. إن ماسري يرى أن الأدب تخفيف للوهم، كما أن النص الأدبي يعطي الأيديولوجيا شكلًا. إن الأيديولوجيا حاضرة في النص في شكل غياب، بالفجوات والصنوع الدالة التي تميز شخصيتها. وما يفصل النص عن نسجه الأيديولوجي يتجسد على صورة «مسافة داخلية» تفصل العمل عن نفسه. إن ماسري يدعي أن الكاتب يكتشف أن ما رغب في قوله تعمل الأيديولوجيا على إعاقته وتحريفه وتشويهه. ويؤدي هذا الوضع إلى حدوث فجوات في النص، إلى أن تصبح النصوص متفجرة داخلًا، غير مشجعة، تتضمن اختلافًا في المعاني وانقسامًا لا يتوقفان^(١٦).

ومع أن الأدب هو شكل خصاص من أشكال الخطاب يصعب اختزاله، حسب ماسري، فإن لغته هي لغة الأيديولوجيا، وهي لغة جزئية غير مكتملة، غير قادرة على إخفاء التناقضات الواقعية التي تحاول لمسها وإخفاها. والنص الأدبي إذ يحاول، من ثم، خلق عالم تخيلي متعاضد متناغم داخلًا، فإنه يجد نفسه بدلا من ذلك يكشف عن التناحر الداخلي والغيايات وعمليات العذف والانتهاك التي تكشف بدوره عن عجز لغة الأيديولوجيا عن خلق عالم داخلي متناغم^(١٧). إن النص «يميط اللثام في كل جزئية من جزئياته عن ما لم يقله، كما أن الصمت هو في الحقيقة ما يمنحه حياته»^(١٨).

إن هذه العلاقة الإشكالية المعقدة التي تقوم بين الأيديولوجيا والعمل الأدبي، هي التي تولد التناحر وعدم الانسجام داخله. والنص بدلا من أن يعيد إنتاج الأيديولوجيا يقوم بإنتاجها مغطيا إياها شكلا تستطيع الحركة بموجبه. وهو يكشف من خلال هذه العلاقة عن تشوشه واضطرابه وانفصال معانيه واختلافها، كما أنه يرشدنا إلى الفجوات والصنوع التي تدل على علاقة الأيديولوجيا بالتاريخ الواقعي ذات الطبيعة التناقضية.

إننا ندور في هذه الصياغة لعلاقة النص الأدبي بالأيديولوجيا في الإطار نفسه الذي رسمه التفسير الذي يشدد على كون الأيديولوجيا وهما، وإعادة موضوعته للعلاقة التي تقوم بين النص الأدبي والأيديولوجيا لا يتعد ماسري كثيرا عن تصور التفسير الذي أورده في المقطع الشهير من كتابه (لبنين والفلسفة)، حول علاقة الفن بالأيديولوجيا. يشدد ماسري على أن الطبيعة التخييلية للأدب تمنحه قدرة على كشف تناقضات الأيديولوجيا وغياياتها التي تتحول إلى غيايات أخرى تجر جسد النص. وما يقوله النص ليس معنى محددا تماما بل هو اختلاف المعاني وانفصالها. ومهمة النقد هي أن «يشر

بعينه، والواقع المشار إليه ليس واقعا مستقلا بل واقعا ماديا هو نتيجة لأثر اجتماعي محدد. إن الأدب ليس تخييلا، بل هو إنتاج للتخييلات أو التأثيرات التخيلية، إنه ينتج أثرا واقعيا وأثرا تخييليا في الوقت نفسه.

يتعامل باليبار وماشري في المقالة نفسها عما يشكل المادة الأولية للنص الأدبي، ويجيبان بأنهما «التناقضات الأيديولوجية التي هي بالتحديد غير أدبية بل سياسية، دينية... إلخ، ويشيران في سياق هذا التساؤل إلى أن «الأثر الذي يحدثه النص الأدبي هو أنه يعمل على إثارة خطابات أيديولوجية أخرى يمكن أن نتعرف عليها على هيئة خطابات أدبية، ولكننا عادة ما نتعرف عليها على هيئة خطابات جمالية وأخلاقية وسياسية ودينية، حيث يمكن التعرف على الأيديولوجيا المسيطرة».

«إن النص الأدبي يتحول في هذه الحالة إلى مجرد وسيط لإعادة إنتاج الأيديولوجيا المسيطرة. ومن الواضح أن هذه النظرة تشكل تراجعاً عن التحليل العميق الشديد الذكاء الذي قدمه ماشري في كتابه «من نظرية للإنتاج الأدبي» (١٩٦٦).

تيري إيجلتون: علم النص

لكي يحدد إيجلتون معنى الأيديولوجيا وعلاقة الأيديولوجيا بالأدب (أو الفن بعامة)، يعمل في كتابه «الماركسية والنقد الأدبي»^(٣) على تقديم أهم التصورات الخاصة بهذه العلاقة، في تاريخ الفكر الماركسي، ويشير في هذا السياق إلى ملاحظات فردريك إنجلز التي يقارن فيها بين الفن والنظريتين الاقتصادية والسياسية التي يعد فيها إنجلز الفن أكثر غنى وأقل «شفافية» من النظريتين المذكورتين، بسبب كونه أقل التصاقاً بالأيديولوجيا. يرى إنجلز، كما ينقل إيجلتون عن كتابه «لوفينغ فيورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية»، أن الأيديولوجيا ليست طاقما من المعتقدات المذهبية بل إنها تشير إلى الطرائق التي يحيا بها البشر أنوارهم في المجتمع الطبقي وإلى القيم والأفكار والصور التي تربطهم بوظائفهم الاجتماعية وتمنعهم من المعرفة الحقيقية لاجتماعهم ككل. ويستنتج إيجلتون أن إنجلز يقترح علاقة معقدة بين الأيديولوجيا والفن، علاقة أكثر تعقيدا من تلك التي تربط الأيديولوجيا بالقانون أو النظرية السياسية، لأن الحقلين الأخيرين يجسدان بصورة شفافة اهتمامات الطبقة الحاكمة وانشغالاتها (ص: ١٧ و ١٨).

يصبح السؤال الآن، كما يرى إيجلتون، منصبا على العلاقة بين الفن والأيديولوجيا. ما هي طبيعة هذه العلاقة وكيف تقوم؟ هل يعكس الفن الأيديولوجيا ويروضها في شكل فني أم أن الفن يكشف الأيديولوجيا ويعطيها شكلا وبنية؟ في هذا السياق

كيف يتجوف النص بوساطة علاقته بالأيديولوجيا، وأن يظهر «كيف تدفع الأيديولوجيا، عندما تجعلها تعمل، نحو تلك الفجوات والحدود التي هي نفسها نتائج لعلاقة الأيديولوجيا بالتاريخ... يجعل الأيديولوجيا تعمل يبدأ النص في إضاعة الغيابات التي هي أساس خطابها»^(٤). إن على النقد إذن أن يكشف عن ما «لم يقله النص»، عن ما «لم يستطع النص قوله»^(٥)، وبمايته، من ثم، هي تعيين المسكوت عنه في النص، و «نقصه من أجل إنتاج معرفة واقعية بالتاريخ»^(٦). وحسب تأويل تيري إيجلتون لفهوم ماشري للنقد العلمي (علم النص كما يسميه إيجلتون) فإن مهمته هي توضيح ما يتكلم عنه الخطاب دون أن يقوله، أو بصورة أدق فحص الآليات التحريف والتشويه التي تنتج ذلك الخطاب المزق لإعادة تشكيل العملية التي ينتج عبرها العمل، حيث يعاني النص إزاحة داخلية بفضل علاقاته بالظروف التي تشترط إمكانات وجوده^(٧).

إن ألتوسير في المقطع الشهير الذي أوردناه سابقا يضيف على النص طبيعة كاشفة للأيديولوجيا فاضحة لملاقاتها بالتاريخ الواقعي، وهو برغم استعماله لغة مجازية في التعبير عن ذلك، فإن جدر تصور ماشري، حول طبيعة الأدب الكاشفة عن تناقضات علاقته بالأيديولوجيا وتناقضات علاقة الأيديولوجيا بالتاريخ الواقعي، مقيم في تلك الفقرة من كتابه (لبنين والفلسفة). إن ماشري، مثله مثل ألتوسير، يضع الأدب في منتصف المسافة بين العلم والأيديولوجيا، مقربا إياه من مرتبة النظرية، لكن ما يحسب لماشري هو أنه استطاع أن يطور ملاحظات ألتوسير المتأثرة إلى تصور نظري متماسك.

لقد قام ماشري، فيما بعد، بتعديل نظريته عن الإنتاج الأدبي، خصوصاً في المقالة التي كتبها بالاشتراك مع آتين باليبار بعنوان «الأدب شكلا أيديولوجيا» (١٩٧٤)، حيث ينقل بؤرة عمله من النص نفسه، من تناقضات النص الداخلية إلى محدثاته المادية. إن باليبار وماشري يستخدمان تصور ألتوسير من أجهزة النواة الأيديولوجية ليفتحا في ضوءه الطريقة التي يوظف بها الأدب إعادة إنتاج الأيديولوجيا ضمن أجهزة النواة الأيديولوجية، في نظام التعليم الفرنسي، إنهما يعالجان الأدب من منظور اكتساب وتوزيع ما يسميه عالم اجتماع الثقافة الفرنسي بيير بورديو «الرسائل الثقافية».

مايلت الانتباه في المقالة المشار إليها هو أن ماشري، يتأثر من مقالة ألتوسير «أجهزة النواة الأيديولوجية»، يعيد النظر في تصوره النظري لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا. «ينتج الأدب بتأثير تناقض أيديولوجي أو أكثر... لأن هذه التناقضات لا يمكن حلها من داخل الأيديولوجيا نفسها»^(٨). وهذا كلام ينسجم مع طرح ماشري في كتابه «من نظرية للإنتاج الأدبي». فكتة في الصفحات التالية يطرح تصوره النظري للأدب بوصفه تخييلا للأيديولوجيا. إن الأدب هو إنتاج لواقع

يتقدم منظوران متعارضان: الأول يرى في الأدب (والفن بعامة) مجرد أيديولوجيا أخذت شكلا فنيا، ومن ثم فإن الأعمال الأدبية سجننة الوعي الزائف، وهي غير قادرة على تجاوز حدود الأيديولوجيا للوصول إلى اعتبار الحقيقة. ويسمي إيجلتون النقد الماركسي الذي يتبنى هذا الموقف نقداً ماركسياً مبتذلاً، ينزع إلى أن يرى في الأعمال الأدبية مجرد انكسارات للأيديولوجيات السائدة، وهو من ثم، لا يستطيع أن يفسر كيف يمكن للأدب أن يتحدى الافتراضات الأيديولوجية لعصره. المنظور الثاني يتمثل في عمل واحد من النقاد الماركسيين وهو أرست فيشر الذي يرى، في كتابه «الفن ضد الأيديولوجيا»، أن الفن الأصل^(٦) يقوم دائماً بتصعيد أيديولوجية عصره مانحاً إيانا تبصراً بوقائع تعمل الأيديولوجيا على إخفائها عن أنظارنا.

يجادل إيجلتون الآن قائلاً إن كلا المنظورين اللذين عرض لهما بيدوان مبسطين كثيراً، وهو من ثم، مضطرب إلى تفصيل منظور أكثر تعقيداً وكذاً ونفاذاً. ويتمثل هذا المنظور في عمل التوسير الذي يرى أن الفن لا يمكن اختزاله إلى ما هو مجرد أيديولوجيا: إن له علاقة بالأيديولوجيا ولكنه ليس مجرد انكسار لها، إن الأيديولوجيا تدلنا على الطرائق الخيالية التي يختبر الناس بواسطتها العالم الواقعي، وهذا بالضبط ما يفعله الأدب، حيث يشعرون بأننا نعيش ظروفًا معينة بدلا من أن يقدم لنا تحليلاً مفهوماً لهذه الظروف. إن الأدب مائل بشبكة الأيديولوجيا ولكنه يعمل في الوقت نفسه على تبعيد نفسه عنها، إلى درجة ندرك معها المنابع الأيديولوجية التي يصدر عنها. قيامه بذلك لا يعمل الفن، والأدب أيضاً، على تمكيننا من معرفة الحقيقة التي نتجها الأيديولوجيا، لأن «المعرفة» بالنسبة للتوسير هي المعنى الدقيق للكلمة «المعرفة العلمية» - ذلك النوع من المعرفة الذي نتحصل عليه من كتاب «رأس المال» لماركس، لا من رواية «الأزمة الصعبة» لنيكيز. إن الفرق بين العلم والفن لا يكمن في كونهما يعالجان موضوعين مختلفين بل في كونهما يعالجان موضوعاً واحداً بطريقتين مختلفتين، فإذا يقدم لنا العلم معرفة مفهومية بالوضع، يقوم الفن بتقديم التجربة الخاصة بذلك الوضع، وهو ما يساوي بالضبط ويعادل الأيديولوجيا في نظر التوسير. لكن الفن إذ يفعل ذلك يجعلنا «نرى» طبيعة الأيديولوجيا ويتحرك بنا باتجاه فهم تام للأيديولوجيا أي باتجاه المعرفة العلمية.

يقيم إيجلتون، في هذا السياق، علاقة قرابة مع بيرر ماسري، إنه، برغم الانطباع الأول الذي يتولد لدينا بالتزامه بالنظرية الأتوسيرية حول الأيديولوجيا، يعتقد أن نظرية التوسير غامضة بعض الشيء وملتبسة كما هي نظرية ماسري المطورة عن التوسير. لكن ماسري يحدد تلك العلاقة المعقدة المقترحة بين الأدب والأيديولوجيا بصورة أفضل، إنه يشير إلى أن العلاقة التي يقترحها كل من التوسير

وماسري بين الأدب والأيديولوجيا هي علاقة موجبة وملهمة وذات معنى عميق. ليست الأيديولوجيا بالنسبة لكل من هذين الفيلسوفين الفرنسيين مجرد جسد غير متبلور من الصور والأفكار العائمة، لأنها تمتلك في أي مجتمع نوعاً من التماسك البنيوي. ولأنها تمتلك هذا التماسك النسبي، يمكن لها أن تكون موضوعاً للتحليل العلمي، وبما أن النصوص الأدبية تنسب إلى حقل الأيديولوجيا، فمن الممكن أن تكون موضوعاً للتحليل العلمي أيضاً.

يركز إيجلتون على عمل ماسري ويمتعه اهتماماً خاصاً، ويتبنى، دون أن يشير إلى ذلك صراحة، تصوره للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا فيقول «أما بالنسبة لماسري فالعمل مقيد إلى الأيديولوجيا، لا بما يقوله بالأساس بل بما لا يقوله. يمكن أن نحس بحضور الأيديولوجيا في لحظات صمت النص الدالة وفي فجواته وغيباته. وينبغي على الناقد أن يجعل لحظات الصمت هذه «تتكلم»، إن من المحظور على النص أيديولوجيا أن يقول أشياء محددة، وفي محاولته لقول الحقيقة بطريقته الخاصة يجد المؤلف نفسه مدفوعاً إلى كشف حدود الأيديولوجيا التي يكتب هو من داخلها. إنه مدفوع إلى كشف فجواتها ولحظات صمتها... ولأن النص يتضمن هذه الفجوات ولحظات الصمت فإنه نوعاً غير مكتمل... إن دلالة العمل تكمن في اختلاف المعاني أكثر من كونها في وحدة هذه المعاني. وإذا كان ناقد مثل لوسيان جوليمان يجد في العمل بنية مركزية، فإن العمل بالنسبة لماسري هو نوعاً بلا مركز، فلا جوهراً بل تعارض مستمر وتباين في المعاني... وعندما يجادل ماسري بأن العمل «غير مكتمل» فإنه لا يعني على أي حال أن هناك قطعة مفقودة على الناقد أن يملأ مكانها في العمل. على التقيض من ذلك، فإن من طبيعة العمل أن لا يكون مكتملاً وأن يكون موقفاً إلى الأيديولوجيا التي تجبره على الصمت في نقاط معينة منه (إن العمل، إذا أردت، مكتمل بعدم اكتماله). وليست مهمة الناقد أن يملأ فجوات العمل بل أن يبيح عن مبدأ تعارض المعاني، وأن يبين كيف ينتج هذا التعارض بوساطة علاقة العمل بالأيديولوجيا، (ص ٢٤ و ٢٥).

انطلاقاً من هذا الفهم المعقد لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا الذي يقترحه ماسري، يطور إيجلتون علاقة أكثر عينية بين هذين العقليين، فيرى أن «العوامل العقلية للأيديولوجيا في الفن هي الأشكال لا المحتوى المجرد» (ص ٢٤)، وأن «التطورات الدالة في الشكل الأدبي تنتج عن التحولات الدالة في الأيديولوجيا، (ص ٢٥). لكنه يعتقد بعدم وجود «علاقة بسيطة متشابهة بين تحولات الشكل الأدبي وتحولات الأيديولوجيا. إن الشكل الأدبي، كما ينكرنا تروتسكي، يمتلك درجة عالية من الاستقلالية، إنه يتطور بصورة جزئية وفقاً لضغوطات داخلية خاصة، ولا ينبغي لأية ربح أيديولوجية تهب» (ص ٢٦). يذكرنا هذا

نظرية للإنتاج الأدبي»، وأن يبني بجلاء تلك الشروط التي ساهمت في صنع النص المحفورة في كل حرف من حروفه. إن النص يصمت عن هذه الشروط ويخفيها، ومن ثم فإن الوصول إلى مثل هذا العرض يتطلب من الناقد أن يتخلص من تاريخه الأيديولوجي القبلي ويضع نفسه خارج فضاء النص، أي في الحقل البديل من حقول المعرفة العلمية.

إن التحليل السابق لدور النقد متصل اتصالاً وثيقاً بمفهومي التوسير وماشري، فإذا كان إيجلتون يحمل على منظور لوكانش العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا، ويعدّه تبسيطاً لمفهوم الأيديولوجيا، فإنه يستوحي التوسير وماشري في تحليله لهذه العلاقة. لكن المشكلة الأساسية التي يواجهها إيجلتون هي العلاقة المثلى بين النص والأيديولوجيا والتاريخ، تلك العلاقة المعقدة التي يتسامل عنها قائلاً: «إلى أي حد... يمكن لعناصر (الواقع) التاريخي أن تدخل النص وتسكته»، إن نظرة لوكانش إلى الأيديولوجيا بوصفها «وعياً زائفاً» فقط، أو ستارة قائمة بين البشر وتاريخهم، هي نظرة تبسط مفهوم الأيديولوجيا وتفشل في القبض على الأيديولوجيا، كتشكيل معقد متضمن في صلب النص، وكشبكة يمكن للعناصر الواقعية أن تنزلق من خلالها.

في الوقت نفسه يهاجم إيجلتون فكرة العلاقة المباشرة بين النص والتاريخ وينسبها إلى الفكر التجريبي الساذج، فلا يمكن القول إن النص قد اتصل بالتاريخ على أرضية علاقة مباشرة، إن النص، بالأحرى، يتعامل مع التاريخ تعاملًا تخيليًا، ويعالج المعطيات التاريخية استناداً إلى قوانين إنتاج النص. وهكذا فإننا إذا قرأنا التاريخ الواقعي قراءة غير تخيلية نكون قد قرأنا في هذه الحالة خطاباً تاريخياً لا خطاباً أدبياً. ومن هنا يستنتج إيجلتون أن التاريخ يدخل النص بوصفه أيديولوجياً، والتاريخ الواقعي حاضراً في النص ولكن بصورة مقنعة، في صورة غياب مزيج، إن النص الأدبي لا يتخذ التاريخ هدفاً مباشراً له، لأنه لا يحيل إلى «أوضاع بعينها» بل إلى تشكيلات أيديولوجية أنتجت أوضاعاً بعينها. ومن ثم فهو يحيل بصورة مباشرة إلى التاريخ. لكن إذا كان النص ذا علاقة غير مباشرة بالتاريخ فما هو النص إذن؟ هل هو معرفة؟ هل هو أيديولوجيا؟ إن النص تسجي من المعاني والإدراكات والاستجابات الملزمة له في إنتاجه التخيلي الواقعي، وهذه هي الأيديولوجيا في المقام الأول، لكن النص ليس نتاجاً للأيديولوجيا بل هو ضرورة أيديولوجية لأن التخيل هو المصطلح الذي يمكن أن نطلقه على أكثر أشكال الأيديولوجيا امتلاءً، أي الفن.

إن إيجلتون هنا يعيدنا إلى تمييز التوسير بين المعرفة والأيديولوجيا، وإلى الكائنة الخاصة التي يمنحها للفن والأدب، إن

التحليل بقول إيجلتون في بداية «الماركسية والنقد الأدبي» إن الأيديولوجيا ليست مجرد انعكاس بسيط لأفكار الطبقة الحاكمة، إنها على النقيض من ذلك ظاهرة معقدة نوعاً، قد تدمج رؤيات العالم متصارعة ومتناقضة. ولنفهم الأيديولوجيا ينبغي أن نخلط العلاقات الدقيقة التي تربط الطبقات المختلفة في المجتمع، وهذا يعني أن تحد بالضبط علاقة هذه الطبقات بصيغة الإنتاج» (ص ٧).

يقود هذا الفهم العيني للأيديولوجيا إلى تصور أكثر دقة للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا، وإلى تعيين المواضع التي تتخللها الأيديولوجيا في العمل الأدبي، وإلى بناء علاقات أكثر نفاذاً وتعقيداً بين النصوص الأدبية والأيديولوجيات التي تصدر عنها. ولهذا يصبح فهم الأعمال الأدبية أمراً يتجاوز «تحويل رمزية هذه الأعمال أو العمل على دراسة التاريخ الأدبي لها، أو إضافة هوامش إلى الوقائع الاجتماعية التي تدخل في تكوين هذه الأعمال. علينا أولاً أن نفهم العلاقات المعقدة غير المباشرة بين هذه الأعمال والعوامل الأيديولوجية التي تسكنها العلاقات التي لا تظهر فقط في «التييمات» أو «الانشغالات» بل في الأسلوب والإيقاع والصورة والنوع والشكل. إننا لن نفهم الأيديولوجيا أيضاً ما لم نقبض على الدور الذي تلعبه في المجتمع برمتها» (ص ٦).

هذا الفهم للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا هو ما يتخلل كتابه الأساسي «النقد والأيديولوجيا: دراسة في النظرية الأدبية للماركسية»^(٣)، وهو الفهم الذي يطوره بناءً على قراءة مستفيضة للعلاقة بين الأيديولوجيا والشكل الأدبي، وبإستناد إلى محاولاته لبناء علم للنص الأدبي، وإعادة الاعتبار للقيمة الجمالية في علم الأدب الماركسي.

يشرح إيجلتون في «النقد والأيديولوجيا»، وبصورة أكثر دقة من كتابه «الماركسية والنقد الأدبي»، العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا. في «النقد والأيديولوجيا» هناك تحليل عيني لكيفية تخلل الأيديولوجيا النصوص الأدبية، ومحاولة لتطوير مفهومي التوسير وماشري للعلاقة الناشئة بين هذين الحقلين غير العرفيين حسب التوسير، إنه يرى كون الحقل الجمالي وسطاً أيديولوجياً فعلاً بصورة متميزة يعد إلى عدة أسباب، منها: أن الحقل الجمالي تصويري ومباشر وفوري ومقتصد، يعمل على الأعماق الفريزية والعاطفية، ولكنه يلعب أيضاً على السطوح الفعلية للإدراك، ضافوا نفسه مع مادة التجربة التلقائية ومع جلور اللغة وإيماءاتها. وبسبب هذه الطاقات التي يمتلكها فإنه قادر على جعل نفسه طبعياً، وتقديم نفسه بوصفه بريئاً أيديولوجياً بطرق لا تتوفر بسهولة للحقول السياسية والتشريعية للأيديولوجيا.

إن مهمة الناقد، إذن، هي أن يكشف عن حدود العلاقة التي تربط الأدب بالأيديولوجيا. على الناقد أن يعرض النص بصورة لم يعرف النص فيها نفسه (وهذه عبارات نعث عليها لدى ماشري في كتابه «عن

التوسير لا يعد الفن من الأيديولوجيات، ولكن الفن أيضا ليس معرفة علمية، فما هو الفن إذن؟ إنه شيء بين يدي، إن ما يعنينا إياه الفن يحتفظ بعلاقة محددة مع المعرفة، ولكن خصوصية الفن، حسب التوسير، هو أنه «يجعلنا ندركه» ونعص به ما يشير مداورة إلى الواقع، إنه يجعلنا ندرك الأيديولوجيا من الداخل.

يرى إيجلتون، في هذا السياق، أن عرض التوسير موحٍ وغني بالافتراضات، ولكن هل يكون العمل واقعيًا؟ إذا كان يسمح لنا بإدراك الأيديولوجيا التي يستحم العمل في مياهها؟ من الصعب الإجابة عن مثل هذا السؤال، ولذلك ينتقل إيجلتون إلى تطوير ماسري لمفهوم التوسير الذي عرفنا له سابقًا، ومع أنه يستقي من ماسري بناء المفهومي لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا، فإنه يقول إن ماسري، مثله مثل التوسير، يلجأ إلى لغة مجازية غامضة هدفها إغراق الفن من الخضوع للأيديولوجيا، بالقول إن الفن «يلمع» إلى الأيديولوجيا. ويرى إيجلتون، في معرض انتقاده لمعادلة ماسري بين الأيديولوجيا والوهم، أن الأيديولوجيا إذا لم تكن معرفة فهي ليست وهما خالصا أيضا، ومن ثم فإن النص يحقق علاقته بالأيديولوجيا عن طريق شكله، ولكنه يفعل ذلك بالاستناد إلى شخصية الأيديولوجيا التي يعمل عليها، وهكذا يعرض إيجلتون منظورا مقيدا للعلاقة بين النص والأيديولوجيا، إنه يعتقد أن الأيديولوجيا ليست «حقيقة» للنص، و«حقيقة» النص ليست جوهرًا، ولكنها بالضبط ممارسة علاقتهما بالأيديولوجيا. وبالمعنى نفسه ممارسة علاقتهما بالتاريخ. على أساس من هذه الممارسة يشكل النص نفسه كبنية؛ إنه يفك الأيديولوجيا، لكي يعيد تشكيلها حسب شروطه النمائية المستقلة الخاصة به، ولكي يعالجها ويحدد هيأتها في الإنتاج الجمالي في الوقت نفسه الذي يعمل على تفكيك نفسه بتأثير من الأيديولوجيا عليه. وبهذه الطريقة يشوش النص نظام الأيديولوجيا، لكي ينتج نظاما داخليا قد يتسبب في حدوث تشوش جديد طازج للنظام في النص والأيديولوجيا، ومن ثم فإن بنية النص هي نتاج هذه العملية وليست انعكاسا للظروف الخارجية المحيطة. إن النص أيضا

يعمل على إضاءة العلاقة بين الأيديولوجيا والتاريخ الواقعي. والأدب هو صيغة من صيغ القارية أكثر فورية من تلك الصيغة التي يمتلكها العلم، وأكثر ترابطا وتماسكا من تلك الصيغة المتوفرة في الحياة اليومية المعاشة. لكن الأدب على النقيض من العلم، يعمل على تنسيب الواقعي وملامته كما هو معطى في الأشكال الأيديولوجية. وهو يفعل ذلك بطريقة ينتج فيها وهما بما هو واقعي تلقائي^(٣).

وهكذا نلاحظ في التفسير السابق لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا أن إيجلتون يعرج بوضوح تام بين التوسير (في تمييزه المعروف بين العلم والفن) و«ماسري» (في عدّه الأيديولوجيا وهما). إن إيجلتون سجين النظرة الانتوسيرية إلى الأيديولوجيا، وشروح ماسري عليها، وإن عمل بكفاءة بالغ على توسيع حدود النظرة الانتوسيرية بجعل مفهوم الأيديولوجيا أكثر ملموسية من خلال تحليلاته النصية الذكية لأعمال عدد من الكتاب الكلاسيكيين المعاصرين في الأدب الإنجليزي، بدءا من جودج إليوت وانتهاء بدي. اتش. لورنس في بحث من أهم البحوث التي كتبت في النقد المعاصر حول العلاقة بين الأيديولوجيا والشكل الأدبي، وإيجلتون في الحقيقة يستخدم اللغة المجازية أيضا للتعبير عن العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا، كما فعل كل من التوسير و«ماسري» اللذين اتهمهما بالهروب إلى اللغة المجازية، لإنقاذ النص من عار الخضوع لما هو أيديولوجي. إن علم النص الذي يبني إيجلتون التأسيس له يظل صعب التحقق في ضوء هذا الجهد الدائم إلى لغة المجاز، لعدم توصل الناقد الإنجليزي الشاب إلى بناء نظري متكامل. وما يتوصل إليه ماسري وإيجلتون بخصوص العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا والتاريخ لا يستطيع التحرر في النهاية من الاستعارات البصرية والمكانية^(٤) التي تحتشد بها النصوص المكتوبة عن هذه العلاقة، ومثال ذلك: «الفضاء الأيديولوجي منمن ومقعر» كما يعبر إيجلتون في «النقد والأيديولوجية» (ص ١١٧). إن النصوص توصف بأنها «كثيفة» أو «غير شفافة» أو بأنها «تنفذ الضوء» بصورة مواربة، لكي يتم وضعها أخيرا بين المادة الخام للتجربة الحية المعاشة وضوء المعرفة المختلل الشديد النفاذ.

الهوامش

(٣) انظر: Modern Literary Theory: A Reader, Philip Rice and Patricia Waugh, Edward Arnold (London), 1989, p.58.

(٤) المصدر السابق، ص ٩٠.

(٥) المصدر السابق، ص ٩٢.

(٦) Catherine Belsey, Critical Practice, London, 1994, p5.

(٧) لنظر المصدر السابق، ص ٥.

(٨) نرى التوسير، من كتابه «دين والفلسفة» أورد الاقتباس التالي لإيجلتون «النقد والأيديولوجية» ترجمة فخرى صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٠٢ و ١٠٤.

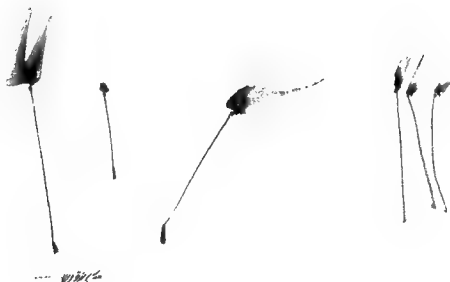
(٩) المصدر السابق، ص ١٠٢.

(١٠) المصدر السابق، ص ١٠٤.

(١١) Modern Literary Theory A Reader, Philip Rice and Patricia Waugh (Eds, Edward Arnold, London, 1989, p56).

(١٢) في إمداد قراءه لماركس يعارض التوسير المفهوم الفلسفي الذي تتناول «الأيديولوجيا الألائية» أن تشويه حول معنى الأيديولوجيا، وهو يرى أن الأيديولوجيا ليست طائفا من الأبعاد، بل هي نظام من التشكلات (الخلفاء، الصور، الأساطير) التي تنص العلاقات الواقعية التي يحياها البشر. إن ما مثله الأيديولوجيا ليس نظام العلاقات الواقعية الذي يجه وجود الأفراد، بل العلاقة الفسيولوجية لهؤلاء الأفراد بالضروري الواقعية التي يعيدونها Catherine Belsey, Critical Practice, London, 1994, p57. إن الكلام السابق يبدو بمثابة توصيل لمفهوم التوسير للأيديولوجيا، أو بالأحرى إعادة تعريف لتطبيقات الأيديولوجيا مع مفهوم الضابط لدى ميخائيل فوكو لمفهوم التوسير.

- Pierre Macherey, A theory of Literary Production, (١٩) Routledge and Kegan Paul, London 1978, p.64.
- Catherine Belsey, Critical Practice, Routledge, London, 1994, p.136 (٢٠)
- تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجيا، ص: ١١٢.
- Modern Literary Theory: A Reader, Philip Rice and Patricia Waugh, Edward Arnold (London), 1989, p.64.
- Terry Eagleton, Marxism and Literary Criticism, University of (٢١) California Press, 1976.
- (٢٤) نحن هنا نعود إلى التفسير وإبطاله لأن الأصل مكانة خاصة في نظريته حول الأيديولوجيا.
- (٢٥) تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجيا.
- (٢٦) قننوع فيما يتعلق بالعرض السابق، انظر المصدر السابق، ص: ٨٤ - ١٢٢.
- Christopher Norris, Deconstruction, : انظر فيما يتعلق بهذه للاضافة (٢٧) Theory and Practice, Routledge, London, 1994, p. 82.
- (١١) المصدر السابق، ص: ١٠٤ و ١٠٥.
- Modern Literary Theory: A Reader, Philip Rice and Patricia (١٢) Waugh, Edward Arnold (London), 1989, p.55.
- Pierre Macherey, A Theory of Literary Production, (١٣) and Kegan Paul, London, 1978, p. 64, Routledge
- المصدر نفسه، ص: ٦٢.
- Terry Eagleton, Against the Grain, Verso, London, 1986, p14 (١٥) انظر
- وانظر أيضا تيري إيجلتون، «النقد والأيديولوجيا»، ص: ١١٠ و ١١١.
- Catherine Belsey, Critical Practice, Routledge and Kegan Paul, (١٦) London, 1978, p107.
- Pierre Macherey, A Theory of Literary Production, Routledge and (١٧) Kegan Paul, London, 1978, p. 64
- (١٨) تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجيا، ص: ١١١.



فوضى الشعر وفوضى النقد

مريد البرغوثي

١- والآن، هل تسمحون لي بأن أسعكم قصيدة عاطفية؟

عادة ما يجيء السؤال من شاعر الأمسية بعد فراغه من تقديم عدد من قصائده النضالية. وسرعان ما يستبدل بجحوظ عينيه نظرة هائمة وجفنين مسبلتين، ويمفرداته الحربية مفردات حريرية، ثم يحدرد بنبرته من الضمونة التي لا تسام إلى رقة حائلة، ويبدأ التغزل بحبيبته التي هي، كالعادة، أحلى امرأة في العالم.

٢- يسالك الصحفي المثقف: إلى أين ستذهب القصيدة الفلسطينية بعد غزة - أريحا؟ وماهي مكانة الشعر المكتوب قبل أوسلو؟ ويتذكر أن الصحفي نفسه سالك قبل سنوات عدة أين شعر الانتفاضة أيها الكسول؟

٣- يقول لك ناقد: إن قصيدة النثر هي التطور الطبيعي والتقدمي في صناعة الشعر من العمود إلى التفعيلة إلى النثر. كان تقول من الحنطور إلى القفال إلى البونج! ويقول لك ناقد آخر: إن قصيدة النثر هي مؤامرة على الأمة العربية! هكذا لا أقل!

٤- شاعر يقلد غيره، وشاعر يقلد نفسه. وشاعر لم يسمع حتى الآن باكتشاف الصابون، ولا يكف عن ملاحقة أية امرأة في سبيله وينقط غزلاً وتشبيهاً. وشاعر حرية يتحصب عرقاً، وهو يمتدح الزعيم في الاحتفال. وناقد ظل طوال ثلاثين سنة يتقصي وطنية الشعراء، مهمل كل الجوانب الفنية في قصائدهم، يسالك من المسئول عن أزمة الشعر الحديث؟

٥- ناشر يقول لك بلطف شديد، أسف يا صديقي لقد توقفتنا عن نشر الشعر لأن الناس لا تريده ولا تشتريه.

إننا ورثة سبعة عشر قرناً من الشعر العربي الذي رسم صورا ورثى الحياة في سموها وتقصيلها، من احتكاك أجنحة ذباب الروض الشبيب بقاذح زناد أجندم إلى فتوحات الشغور والمعاصم، ومن الإنظولزا التي لا تعجبها المطارف والحشايأ وتبيت في العظام، إلى وجد المتصوف والمعارف والمصلوب على كلامه. ومن شبق التبيذ والغانية والفلام واختلاس الحب الجسدي، تسللا في ليل المضارب والخيام، إلى رثاء البشرية كلها في دوي يعلن أنه غير مجدٍ في ملته واعتقاده أن نترنم أو ننوح.

وخذ في طريقك أيضا حالات الطبيعة والخييل والأطلس العسال والوحشة والفقر والطلل والصعلكة والفتك والسيوف والأسر والسيل والمطر والنصر والانكسار والوجع والفرح والخبر الحزين الذي نغزغ منه بأشواقنا إلى الكذب.

وخذ مرور كاميرا الشاعر على جسد المرأة من غرتها إلى خالها، والمعارك من غبارها إلى غنائمها. وخذ استحالة النجاة من ليل سيدركك، ولئن توهمت أن المنتهى واسع واسع.

وخذ الرغبة والرغبة والحنين والسفرية والتهتك والوقار. وخذ الغناء والتوقيع والتوشيح وتعلمب الموسيقى داخل القالب الجامد واللين.

شعر تقن في تأمل انعكاس النجوم على صفحات البرك البانخة، وفي تأمل مصائر البشر والملوك والامالك، شعر مازال حيا وحيويا إلى اليوم.

ونحن أيضا ورثة، إنجازات الشعر العالمي كله، منذ الإغريق القدامى وملاحم الشعوب وسيرها، إلى يومنا هذا. وهو شعر كتب الروح والجسد والجنس والعرب والطبيعة ودواخل النفس البشرية. وهو شعر جرب قصيدة الوزن وقصيدة النثر وقصيدة الشعر المرسل، منذ مئات السنين، ومازال يمارس هذه الأشكال معا، دون هذه الجمعية التي لا طعن فيها، ودون هذا الضجيج الساذج الذي يملأ ساحتنا النقدية. ودون هذا التافخر المضحك بإعادة اكتشاف البارود!

وإذا تأملنا ذلك كله، كم تبدو متهافئة حجة قطاع كامل من شعراء الحداثة الذين يفاخرون مثلا بتركيزهم على الجسد وتجنّبهم أسيااسة؟ ألم يكتب الشعر العربي والعالمي الجسد إلا اليوم؟

وكم تبدو متهافئة حجة ذلك الناقد الحديث الذي إذا وقعت عيناه على كلمة «وطن» أو «شهيد» في قصيدة، راح يصيح بأعلى صوته هذا شاعر سياسي، وإذا رأى كلمة «نهد» أو «حلمة» صاح بصوت أعلى: هذه هي الصادقة!

إن الشعر لا يتطور كما تتطور بحوث الطب وتكنولوجيا صناعة السيارات، بحيث يصبح آخر نتاج فيه أرقى من سابقه بالضرورة. وإذا كان على الشاعر أن يتنافس مع أحد، فليكن تنافسه مع منجزات الشعر التي حققها الإنسان في هذا العالم، وليس مع الشاعر القديم

في القرية المجاورة، أو بعد ضاربين من مكان إقامته، وإذا شاء أن يترك بصمته الخاصة فليتركها على صفحة هذا المشهد الواسع الإنساني، لا على هوامش الأدباء والمحاكمة، في الأتفة الضيقة.

وليكتب الشاعر أية عاطفة إنسانية، مهما كان محركها ومهما كانت بواعثها، وليجرب كافة الصيغ والأشكال الفنية بلا تهيب. وما تهيب ذلك الشاعر الذي يتسائل باستحياء شديد عن حقه في نصه «العاطفي»، أو ذلك الآخر الذي يتسائل بجعل أشد عن حقه في نصه «السياسي»، إلا دليل على تشبهات واقعا الشعرية، كتابة وتلقيا وتقدا.

لقد ساهمت عوامل كثيرة في تعميم الصورة الغبية للإنسان، بصفتها «سوير ماركيت»، مقسما إلى أقسام منفصلة وأرفف متخصصة يسلم نون أخرى، فهذا رف السياسة وهذا رف المرأة وهذا رف المجتمع والاقتصاد والسيكولوجيا... إلخ. كأن بوسع الإنسان أن يقضي الحياة ويمارس السياسة فقط أو الحب فقط. وكأننا ننسى أن هذه الحياة التي نعيشها بالفعل فيها الخندق والسرير والشارع والبيت والمعشوق والسود والظالم والمظلوم والضاحك والبكاء، بلا فواصل استمئية تمنع تداخل هذه العناصر.

وقد كتبت مرة، في موضع غير هذا، أن كل لحظة في حياة البشر هي مجمع لحظات. ويتجلى ذلك في كل كتابة ناضجة تكثر بالأسئلة الإنسانية، وتصلي لإيقاع الحياة، بكل تعددته وثرائه اللا محدود.

لنأخذ مثلا النظرة إلى الجنس/الجسد الرجل وجسد المرأة وما بينهما من الفعل أو الاشتها أو العرمان أو الإذانة أو الفخر أو العار، هذه النظرة إلى الجنس، من أين تأتي؟ كيف تتكون؟ ولماذا تختلف من شخص إلى آخر؟

أنها وليدة خلفية دينية، وتقاليد اجتماعية، وعادات وأعراف إثنية، ومستوى ثقافي وفكري معين متفاوت، ودرجة احتكاك بنموذج الآخر المختلف، وتربية منزلية ومدرسية، ومستوى دخل ووضع اقتصادي، ومكان الإقامة وموضع السكن، وتكوين نفسي يخص صاحبه، وطبيعة المفاهيم الأخلاقية حول الشرف والعار والسمة والمكانة، مضافا إلى كل تلك العوامل، العوامل الجينية الوراثية للشخص.

فإذا كان ذلك كله هو الذي يحدد نظرتنا إلى الجسد، وهو موضوع الكتابة الإيروتيكية التي تخلق ظاهريا، من السياسة، فك أن تتخيل ما تشاء من سذاجة الحديث عن العاطفي والسياسي، مون إدراك هذا التداخل الجلي في مقومات الوجود البشري.

من جانب آخر، دعنا نتوقف قليلا عند مصطلح «السياسة» والشعر السياسي. يبدو لي أن ممكن المشكلة عندنا هو في توهم البعض أن الشعر السياسي هو هجاء الحكومات، أو التفاضل بخندق الشاعر (حزبي، عقيدته، وطنه، منتمته... إلخ). إن السياسة ليست

شائنا بهذه الضلالة والأحادية. فالسياسة هي نظرة لشؤون الحياة وموقف منها، ومن أساليب إدارتها وتحمل أعبائها وضغوطاتها. وبالطبع هناك قطاع احترافي في ممارسة السياسة كمهنة. فلا تتوقع من وزير الخارجية مثلا أن يدلي بتصريح شعري، كما أنك لا تتوقع من الشاعر أن يصدر بيانا دبلوماسيا في قصيدة، وإذا مضينا بالانتماء إلى آخرها فلا تتوقع، كذلك، أن يعينوا لنا «شاعرا للدخالية»!

قلنا إن الشعر السياسي ليس هجاء الآخر ولا مدح الذات، إن مثل هذا الفهم المعطوب والاختزال هو الذي ملا ساحتنا الشعرية بقصائد التعليق على كل حدث سياسي، وكان أصحابها «ناطقون رسميون» كلوكك الذين نراه على شاشات التلفزيون، أو كلوكك الفتية الذين نراهم محمولين على الأعناق في المظاهرات وهو الفهم الذي أوقع شعراء كثيرين، وتقادا أكثر، في شرك المنظور «البطولي» للكتابة وعاء الأيديولوجيا بامتياز، وعاء الأجوبة واليقين المغلق. وهو منظور يتوهم أن الشعر السياسي هو شعر «الرأي» التقريرية. وهذا يقع، عمليا، خارج مجال الشعر، وربما اتسع له المقال أو الخطبة أو البيان أو المقاومة الفيزيائية.

ويقابل هذا المنظور الاختزالي البطولي، منظور إنساني يتسم مع تركيبة الحياة وثرائها واختراقاتها الدائمة لسلطات، وتكديبها الفادح والمستمر لمثليتنا النظرية، منظور مرجعيته الوحيدة الحياة التي يعيشها البشر فعلا، حيث تتراجع الأجوبة المعلبة أمام مزاجية الأسئلة وبهاء اللق والنقد الذاتي. هنا، تسقط العصمة عن جانبي الخندق، ويصبح الشعر الجميل اقترالا بنظرة أرقى وأعاق للحياة وطريقة تلقيها وإمادة إرسائها فنا، ويصبح الشعر نقضا لخطاب مجتمعي كامل، لا مجرد مدح لهذا وهجاء لذاك. وبهذا المنظور الإنساني تتسع حدقة الشاعر، بحيث يرى بوضوح لحظة خافية وراء اللحظة الظاهرة، ولا كيف يتسنى لنا أن نستوعب الشر الذي يستجلب التعاطف عند شكسبير؟ وكيف نفهم ذلك الجزء من الشعر الفلسطيني الذي يرى في الأداء الفلسطيني السياسي المعاصر قبعا إلى جانب الجمال، وضرا إلى جانب النفع، في وقت واحد، ويصعب عليه التصفيق لك ما يرى؟ وكيف نفهم الأعمال الشعرية التي تمجد الضعف البشري وهشاشة الإنسان وتحتاز إليه، بأشوائه وخفاياه، بدلا من الانحياز لأراحم الحقيقة بكل صلاته وتماصه وبلادته؟

إن هذا المنظور الإنساني هو، بحد ذاته، رد على فاشية السلطة، تركيبيته رد على أحاديثها، نضجه رد على فجاعتها، نقته رد على إنشائيتها، ونبرته الخافتة هي المقاومة الحقلة لادعاءاتها الرنانة وتشديقها للفضاض.

إن خطاب السلطة جاهز ومطلق ومغلق، يتهرب من قسوة التفاصيل التي تقضضه، إنه خطاب يثرثر ليزر ويرتعد خوفا من

الاختصار.

أبواب الناس، بكعوب البنادق الإسرائيلية في غيش الفجر، يثير هلعنا واشمئزازنا، فهل سنسعد إذا كان الطرق بكعوب باندقتنا نحن؟

وإذا كنا نحلم بتحقيق المرأة وحريتها الكاملة، فهل سنتوقف عن هذا الحلم لأن الحاكم لم يعد أجنبياً؟

إن بعض النقاد يظنون أن الشعر الفلسطيني مؤلف في منظمة التحرير الفلسطينية، وأنه قد أن موعداً إحالته إلى التقاعد! أو بند من بند ميثاقها يزمعون إلغاءه!

سيظل ردي الشعر الفلسطيني ردياً قبل التحرير وبعدة، وسيظل جديده جيداً قبل أو سلباً وبعدة، ثم ، بين قوسين، فلسطين لم تتحرر. إن هذه الأسئلة بالتحديد هي النموذج الواضح على مناهج النظر إلى الشعر من خارج الشعر فقط، وإلحاقه بالاحتراف السياسي اليومي.

إن الشعر فن قائم بذاته يكتسب حقه في الوجود والبقاء، بفعل شرطه الفني التاريخي، وحيويته الإبداعية الفريدة. وإن يشكل لهم الشعر السياسي هداماً مثيراً للجدل، نقول: إن الشعر السياسي في أفضل حالاته هو شعر الرؤية لا شعر الرأي.

الشاعر ، في أنضج حالاته، إحساس، خاصة بالتاريخ. يستشعر اتجاهه العام ويلتقط الجوهر في تقاليته ومفاجاته. وذاكرته ذاكرة تاريخانية، بمعنى أنها مكركة يروح ويحيي بين الماضي والمستقبل، مردداً بالرائن الجراح. بل إن كل كتابة فنية وكل تصوير فني، من الشعر إلى الرواية إلى السينما إلى المسرح، هي بالضرورة ممسوسة بالتاريخ، تخرج من طياته وتتغلغل في دلالاته ومعناه، إن الحركة الجمعية للبشر على امتداد أعمارهم حركة تجر خلفها ذاكرتها الماضية بالضرورة. وبالنسبة للفن لا يوجد زمن واحد رهن . الفن يتعامل مع زمنين أو ثلاثة باستمرار، حتى وهو يلتقط صورة مفردة لأجريات يوم واحد في الحياة.

لقد أن لنا أن نفرق بوضوح بين شعره «الواقع» وشعره «الواقعي»: الأول، يحمل نكهته التاريخية الملازمة لكل من باقي، والثاني يذكرنا بالمراسلين الأجانب الذين نراههم يتراكمون هنا وهناك، لهملهم يلتقطون صورة لهذه الواقعة أو تلك. وهذا لا ينفي بالطبع إمكانية أن يحقق فنان عظيم الموهبة عملاً يكتب له البقاء، يرغم أنه وليد حدث آني. ولكنه إن يتم له ذلك إلا إذا التقط، بشكل فذ، «الزمن المتعدد الأبعاد» «الحظة العابرة». كما أن الأوان للكف عن النقد التضامني للشعر الذي أشرنا إليه سلفاً. وأساساً ما في هذا النقد التضامني عناية الموازنة والشفقة. لكن الأكثر سوءاً أنه نقد يسهل أن يتحول، في حالات كثيرة، إلى عصبية وعصبانية تدافع عن فئة أو مدرسة أو تيار، دفاع غير المبصرين أو الذين يجرهم أن يصيروا بوضوح.

وهذا سينقنا من القور إلى الحديث عن مستوى آخر من الغوضى

والشعر ، إذا أراد أن يقف في مواجهة خطاب السلطة عليه إلا يقف صفات ذلك الخطاب. إن قصائد الرأي التقريبي المباشر (وقد كثرت نماذجها هذه الأيام) هي أقرب إلى التشابه مع السلطة والتواطؤ مع جرحها الفج، حتى لو كانت تكيل لها أفدح الشنائم والانتقادات. وهي قصائد ضعيفة جداً برغم «مواقفها» التي قد تكون قوية جداً، فضلاً عن أنها تنفق على جماليات الكتابة، أية كتابة. وكما ترشو السلطة جماهيرها بالوعد الذي يضل، تقوم هذه النماذج الشائنة برشوة القارئ أيضاً بإسماعه «آراء» يجب أن تصاد وتزاد على مسمعيه، وبالإطار الأبوي نفسه الممتلك لكل الحقيقة وكل الصواب وكل المعرفة. وكما تغير السلطة «آراءها» بكثرة، فإن الشاعر التقريبي نادراً ما يثبت حيث يقف ويفقه الأولى. وهكذا، عندما يتجمع القارئ من سلطة تعمد الشيء يوم السبت وتصد نقبضه يوم الأحد، فإنه يندم أكثر عندما تتلون مواقف الشاعر على المنوال نفسه.

ولعل المرء لا يتجاوز عندما يقول إن الشعر يكون مقاوماً حقاً عندما يكون في لفته ونبرته وبنائه ونسجه رؤيته للحياة ولكن، مختلفاً عن فهم السلطة التي يعارضها، ومن ثم فإن الدقة الجراحية في انتقاء المفردة وتجسيد المجرّد وتخصيص العام هي التي، بحضورها أو غيابها، تعطي بعداً مقاوماً للشعر.

إن الشاعر الذي يرفع اليقين إلى مصاف الشك، ويرفع الصراع إلى مستوى الهمس، ويرفع العموي إلى مستوى الحواس الخمسة هو الذي ينجز من بواطن التقليدي . وليس ذلك الذي يقن حملة ضد «الطفاة» بالغة نفسها التي يهجو بها الطفاة خصومهم.

إن النص الأبوي المهيمن لا يمكن مواجهته، فنياً، بنص أبوي موازن له، بل بالكتابة على غير منواله.

ولو استقر هذا التصور في أذهان البعض لما تسابقوا على توجيه أسئلة نيئة حول مستقبل الشعر الفلسطيني بعد اتفاقية غزة – أريحا، كأنهم يقولون: تحرر وطنكم فماذا ستكتبون بعد الآن؟ كان الشعر دبابية تقوم بدورها في المعركة، ثم تدخل المتحف أو المرابطة ويتفق القارئ الجاد والناقد الحقيقي على أن الشعر الفلسطيني قرئ قراءة خاطئة منذ البدايات، قراءة تضامنية، وأغلقت إنجازاته الفنية التي ابتكرها أي طورها. والأشد غرابة أن سؤال الجدارة هذا كان ينبغي أن يطرح، منذ عقود طويلة، وطرحه اليوم ليس إلا جزءاً من عمق الأسئلة التي تدعى الحداثة، ليتولد منها إجابات تقليدية، لتكون محصلة الجدل النقائي محصلة تراجع وارتداد.

فهل سيتوقف شعر الحرية بعد عقد اتفاق سري بين مؤلفين ومسمعين من طرفي الصراع، في إحدى عواصم الضم؟ إن طرق

النقدية الشاملة التي نعيشها والمتحيزة في الجدل العصبي حول قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة. فالتخبط في تناول الأشكال الشعرية لا يقل عن التخبط في تناول المضامين.

إن الذين يفكرون طرح الأسئلة الصحيحة معروضون لتكرار أخطائهم. أكثر من الذين يجيبون إجابات مغلوطة، لأن هؤلاء قد يعثرون على الأجوبة الصحيحة ذات يوم، أما أولئك فلا شفاء لهم.

وكما حصل في الماضي، يحصل اليوم.

كما قرئت القصيدة الفلسطينية واحتفي بها، بسبب «مضمونها» وحده، تقرأ قصيدة النثر ويحتفى بها الآن، بسبب «شكلها» وحده.

ويتم ذلك، بشكل عصبي متوتر، من قبل المحمسين لها والمعادين على حد سواء.

إننا إزاء ماحكيتين تتافسان في السذاجة والتسطيع، إحداها تعتبر قصيدة النثر مؤامرة على الشعر العربي، والأخرى ترى فيها المعشال الشرعي الوحيد للحدائق الشعرية، وكل ما عداها تقليدي عفا عليه الدهر!

الا ترى أن جدل المحدثين يضيق بالنموذج المختلف وتعددية الرأي، تماما كما تضيق السلطة بالأمور نفسها؟ وأنه جدل أحادي يزعم امتلاك الحقيقة مثلبا تماما؟

إن الواقفين على جانبي خندق الماحكة هذا ياملون قصيدة النثر، بصفتها قالباً جاهزاً ونهائياً، هذا يدعو له وذلك يدعوه عليه. ليس اختزال قيمة الشعر في العامل الموسيقي وحده، حضوراً أو غياباً، هو التخلّف بعينه، وهل أبعد من قول القدماء إن الشعر هو الكلام الموزون الملقى إلا قول المحدثين إن الشعر هو الكلام غير الموزون وغير الملقى؟

إن أجمل نماذج قصيدة النثر الآن تكتسب قيمتها من العلاقة الطازجة بين مفرداتها، ومن اقتصاصها اللغوي المضني، والانزياحات المدفنة والابتعاد عن الكليشيهات والإنشائية، ومن نضج البصيرة الإنسانية والدقة والتقصيف الزخرفي. وهي لا تفقد وحدها بهذه الصفات، بل تشاركها فيها قصيدة التفعيلة أيضاً. ونضج الشاعر، واحترامه لفنّه واتقاده بصيرته ليس قسراً على نموذج شكلي وحيد بين فنون الكتابة.

إن التخلص من القيود الفنية الموروثة يقتضي إطلاق الحرية الكاملة للشاعر في تجريب الشكل الذي هو رؤيته، وإسقاط العوائق الغليظة التي تفصل اللغات الإنسانية وتعزلها وتكرّ دخالها الفذ، من خجل البنت تلك أول زء في ثوبها أمام العريس الفضولي، إلى ملأهم الشعوب وأساطيرها ومصائر البشر.

وإن المرء ليشتمل هنا:

هل من الحدائق والتحرر والإبداع في شيء أن يدعوك الحدائق إلى تبني قالب وحيد للكتابة؟

إن روح الحرية الفنية عند الشاعر الحقيقي أشبه بمحاولة جيش اقتحام قلعة محصنة، يحاول من هنا، ويحاول من هناك، ويحاول بكل الأساليب ومن كل الزوايا ويكل الطرق، مع إضافة مهمة، أن جيشاً قد ينتج في النهاية في اقتحام قلعة، لكن الشاعر، المخلوق الوجداني غالباً في عالم موحش، سيظل يحاول إلى الأبد دخول قلعة الأسرار هذه، وإن يستطیع. إن الحياة أغنى من كل طرق كتابتها.

وإذا كان تعليق كل الأهمية على ما تبهذه القصيدة أمراً ساذجاً فإن الحق هو المبالغة في الاستنتاج السطحي حول ما تحتويه وتتضمنه، فليس كل من جعل المرأة موضوعاً أصبح رمزاً لتحرير المرأة.

وليس كل من يعثر مفردتين صوفيتين في كتابة بلها شاعراً صوفياً، وليس كل من أصدر بياناً مقفى موزوناً يشتم فيه الحكومات أو قراراتها صاحب رؤية ثورية، أو صاحب شعر أصلاً، وليس كل من يسيل لعابه في حضرة أية أنثى عاشقاً.

إن الناقدة التي تحمل على ظهورها حاسوباً آلياً ستظل ناقدة فقط.

جاءتني مؤخرًا فتاة تعرض محاولتها الشعرية الأولى، وتطلب رأياً أو نصيحة. قلت لها اتبعي في تكوين شخصيك قبل أن تتبعي في تكوين قصيدتك. كوني امرأة تستقبل الدنيا بتميز يفصلك، قبل أن تنتشدي كتابة نص متميز يفصلك. كوني ذكية قبل أن تحاولي كتابة نص نكي.

إن النضج الإنساني وخصوصية الفرد داخل المجموع المتشابهة وشفافية الإصغاء لإملاء الحياة، لا إملاء الأفكار المسبقة، مكونات لا بد منها، إلى جانب المعرفة بتاريخ النوع الأدبي والموهبة والتعلم المستمر، والاحترام الذاتي، حتى يصنع المرء شيئاً، أي شيء، بالكتابة.

إن الناقد الذي يحمل تحت إبطه لعبة حديدية، فيها عدة النقد، يصعب، بدون النضج الإنساني وحنّة البصيرة وحباة العقل والوجدان، كصملي الماسير لا أكثر ولا أقل.

والإنسان النقي إن يصعب شاعراً حتى لو أصدر عشرين ديواناً بلجمل الأظفة.

في سهرة في منزل أستاذنا، إحسان عباس، أوهلنا السمر إلى تساؤل طريف حول كيفية التفريق بين رثاء بعض الشعراء وترهلمهم الإنساني وولادة استجاباتهم وسطحية نظرم لأمور كثيرة من جانب، والشعراء الحقيقيين من جانب آخر.

ووجدتني أصوغ رأياً، أظنه لا يخلو من الطرافة أيضاً، ملخصه أن

إرسالها .

وهذا شاعر حتى لو لم يكتب إلا ديوانا واحدا .

يجب أن يكون الشاعر شاعرا حتى وهو نائم .

وعلى أية حال، بعد كل ما استعرضناه من قصصيات الكتابة
وقصصيات التلقي وقصصيات النقد، طغى على ساحتنا الثقافية شعر
الهنديان ، وهنئان النقد الذي يوازيه بلطف شديد، أسف يا صديقي،
لقد توقفنا عن نشر الشعر ، لأن الناس لا ترويه ولا تشتريه .

هناك أفرادا يكتبون قصائد، وهناك شعراء . وتفصيل ذلك أنك تجد
أحد الأفراد الذين تتجسد فيهم ثلاثة أرياح عيوب مجتمعهم ويحملون
إراثا كاملا من أشكال التخلف والخواء الفكري والروحي، ولكن هذا
الفرد، في الوقت نفسه ، يكتب قصائد .

وهذا ليس بشاعر، وإن كثرت نواوينه .

وهناك شاعر له أسلوبه المميز في استقبال تفاصيل الحياة،
وأسلوب خاص به وحده في استجاباته لهذه التفاصيل، وفي إعادة

ثانيا: دراسات في الأدب المعاصر في مصر

«الحب في المنفى»

انتصار الهزيمة أم هزيمة الانتصار؟

د. شويرين أبو النجا

خسرت حلما جميلا

خسرت لسع الزنابق

وكان ليلى طويلا

على سياج الحداثق

وما خسرت السببلا

وما خسرت السببلا

وما خسرت السببلا

وباستخدام الذاكرة يتم إرساء البنية الكبرى للنص: (رجل هارب من هزيمته) على المستوى المكاني فقط، في حين يبقى، الزمن النفسي كما هو، فطلي الرغم من ديناميكية النص في إيراد الهزيمة كاملة بكل توتراتها التي يزيد من قوتها إمكانية الإحالة إلى الواقع الخارجي، تبقى الحركة الزمنية النفسية ساكنة. حتى إن دخول أشخاص جدد إلى فضاء الرواية لا يغير من الأمر شيئا. فظهور إبراهيم لم يساهم إلا في المزيد من العودة إلى الخلف وهي العودة السلبية. بمعنى آخر، لم يؤد سبر أغوار الماضي إلى إعادة اكتشاف أو إعادة تفسير، ولكنه أدى إلى المزيد من الألم. فإبراهيم شخص يمثل جزءا من حاضرو الرواية ولكنه أتى من ماضي الراوي.

«أخذت كل الأشياء التي تصارت فيها مع إبراهيم تتداخل، لا تفسر شيئا ولا تضيء شيئا ولكنها تتقاطع وتتكاثر وتنتهي إلى طرق مسدودة، بمثل الماضي فإذا كل الألفاظ حية مثلما كانت في الأمس البعيدة (ص ٢٩)». وهذه الملاحظة تفرض على الراوي أن يحاول تحرير ذاته من دائرة البنية الكبرى/ الماضي.

تتسع دائرة التكريرات بين الراوي وإبراهيم ليسترجع كل منهما طفولته المفقودة... الطفولة التي تطارد الرجل فيحاول أن يهزمها، ولكن الوطن يهزمه. يتساءل إبراهيم لماذا لم أستمتع بهذه الحياة مثلما يستمتع بها كل إنسان؟» (ص ٨٩). ويتساءل الراوي بدوره «... ذلك الطفل الذي يطاردنا حتى آخر العمر، ألا توجد طريقة للتخلص منه؟» (ص ٨٢). إنها الطفولة التي تطارد الرجل بالمرارة فتقهقه مثل الوطن المفقود الذي يطارده بالهزيمة فيقهقه... الطفولة والوطن وجهان لعملة واحدة وهما القاهر والمقهور في آن واحد.

وإذا كانت الطفولة معادلة لصورة الوطن نفسيا، فالأمر في الرواية قد تكون معادلة آخر تتجسد أمامها صورة الذات. فملقاة الراوي بتوجهته منار انتهت بالطلاق، ولكن بقي هناك أمل واحد هو إيمان منار بالبادئ التي تسع لها فيما يتعلق بالمرأة... إنها هذا الأمل عندما تحولت منار تماما عن ذلك الاتجاه وبدأت تكتب مقالات -في نفس الصحيفة- من قبيل «حقوق المرأة بين الشريعة والتاريخ» مع «صورة جانبية لامرأة محببة» (ص ١٧٩). ومن الملاحظ أن تحول منار لم يأت إلا بعد تحول ابنها خالد- الذي يمثل المستقبل- إلى التيار الأصولي.

كلنا أبطال «الحب في المنفى»... كلنا شهداء على مرارة الغربة في الوطن... كلنا أحييتنا في المنفى... كلنا نعرف نسج القبح في العالم... كلنا نلعن العالم... كلنا ننهار... وكلنا ننهزم ثم نعود لنقاوم، فننهزم ويحل بنا التعب الذي يفسح مكانا للصمت. وإذا كان راوي «الحب في المنفى» قد اختلس لحظات فرح من الزمن ونجا بنفسه بالحرب، فقد اختلسنا فرحتنا بقراءة الرواية. ما هو شخص ينصت بالتأنيب عنا جميعا... يصف الأمان... ويتكلم لغتنا ويتفلسف هزائمنا... لقد خسرتنا حلما جميلا، ولكن ما خسرتنا السببلا...

تبدأ الرواية بذات الراوي الحبسية في ذكريات لا حصر لها، إنه المنفى الحقيقي، المنفى الذي ظلت فيه ذات الراوي تحاول تفسير وتؤويل أسباب الشرخ الذي حدث بينه وبين زوجته منار. يحاول الراوي إرجاع أسباب الانفصال إلى اختلاف وتحول الرؤى السياسية لكل منهما، ولكنه يعترف بأنه ما لبث أن أصبح «هجومها» (أي منار) على مبدأ الناصر ودفاعي المستعمر عنه حيلة لتتفيس توتراتنا لا أكثر، وتحول الزعيم إلى مجرد لعبة بيئية فديعة يضرب بها أحفادنا الآخر في المحاجرات ثم نلقها جانبا لنعود إليها مرة أخرى بعد حين» (ص ٢٧). إنها الهزيمة على مستوى الوطن الأكبر التي انعكست على الوطن الأصغر... على العلاقات الإنسانية... إنه رفض الآخر كنوع من أنواع رفض الواقع المبكّل بالإحباط. إنه القهر على المستوى العام الذي يتم التنفيس عنه على المستوى الخاص. إنه الغضب من موت الزعيم والغضب مع الزعيم وحب الزعيم. وهكذا تبدأ محاولة تحرير الذات من سلسلة هزائم وإحباطات متلاحقة نراها في متتاليات نصية ترونها الذات الحبسية في المنفى، تجتر التكريرات وتقدم التؤيلات المتضادة.

بالنبياء عنا جميعاً» (ص١٣١). إنه إحساس العجز والظلم والغدر والخيانة. أحاسيس تجلت في محاوره الراوي لصورة عبد الناصر «لماذا بيت في حجرك من خانوك وخانوقا؟... من باعوك وباعونا؟...» (ص١٣٢). جاء الحدث ليعادل شدة الألم فكان انهيار الراوي وبخوله المستشفي هو المعادل الموضوعي لاجتياح جنوب لبنان.

عندما تتحرك أحداث الرواية إلى الامام على المستوى السريدي، فإنها تشتبك على المستوى الذهني الراوي والقارئ مع الماضي. البنية الكبرى للنص تتكاثر في بنيات أخرى تقاربها على المستوى السطحي للنص، ولكنها تتضافر معها على المستوى الدلالي: مزيد من الهزائم والخيانة.

وكان الراوي كان قد بدأ يتصالح مع ذاته ويخرج من المنفى بعلاقته مع بريجيت. فالنصف الأول من الرواية مليء بذكرى الماضي التي يحاول الراوي تفسيرها، وتتقاطع ذكرياته مع ذكريات الآخرين فتتكاثف وتتشابك ثم تتفرق- وعندما تظهر بريجيت ويعيش معها الراوي لحظات التحقق والكمال، تصبح الذكريات بمثابة هزيمة في الماضي؛ ويقدر مرارة الماضي وألمه بقدر ما تزداد كثافة اللحظة التي يتوحد فيها الراوي مع بريجيت أو مع ذاته، حتى تصبح لحظة الكمال في منطقة ليست هي بالماضي ولا بالحاضر بل هي خارج الزمن. إن هذه العلاقة هي بمثابة الانتصار في المنفى على هزيمة الماضي في الوطن. انتصار لم يلبث أن تلاشى وسالت دماؤه مع دماء أطفال صبرا وشاتيلا «... مناضد مقلوبة ولعب أطفال ملوثة بالدم وصور فوتوغرافية وتماثيل صغيرة للعداء مهشمة على الأرض، وسط حرائق وجثث ملقاة على ظهرها وأخرى مكورة على جنبها، وامرأة عجوز مشلولة في ملجأ تجلس على مقعد وتحاول أن تدفعه للأمام أو للخلف وسط هدير فقد جدرانها، ولكن الأحجار المتناثرة في الأرض تمنعها من الحركة في أي اتجاه، فترفع الشال الأبيض عن رأسها وتبكي...» (ص١٣٩). انتصار لحظي نهلت منه النفوس حتى خنقه الأمير حامد بتقدميته وبأمواله، لقد «باعوك وباعونا» (ص١٣٢).

وهذا التوتر المستمر بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، أو بين الواقع والمثالي، يعكس التوتر الحادث بين البنية الكبرى: الهزيمة/ الماضي والبنية الصغرى: علاقة الراوي ببريجيت. فالحاضر/ البنية الصغرى لم يتمكن من تحرير ذات الراوي من البنية الكبرى/ الماضي، لأن الحاضر يتقاطع مع الماضي ويتشابك معه بتكرار الأحداث.

لقد فعل «سمو الأمير حامد التقديمي ما لم تفعله إسرائيل في جنوب لبنان. إسرائيل عدو أعلن عن نفسه بوضوح، لكن الأمير حامد عدو تخفى وراء العديد من الألقمة، فخدع من خدع ويهر من بهر واشترى من اشترى ولامر من دمر ونفى من نفى. وقد حدد إنوارده سعيد في كتابه «الثقافة والإمبريالية»^(٩) خمس صفات للمستعمر

أما إبراهيم فلا يزال يسبح في ذكريات فقدانه لشادية ويعترف: «لم أنجح في الارتباط بأية امرأة. عرفت في حياتي بعضاً من النساء، وحين كنت أعرف فتاة متحررة ومتفككة كنت أجد نفسي دون أن أدري أشعر بحنين للسجادة والبراءة، وحين ألتقي بفتاة بسيطة يتناوب بعد فترة الضيق وعدم الاقتناع...» (ص١٣٦). وعندما التقى ببريجيت وشأت نفسه أمامها قال «هي شادية ترجع لي في آخر العمر: ترجع هذه المرة كعقاب» (ص١٤٠). حتى أثبت الإفريقي الذي لا نراه بل نسمع قصته فقط هُزم مع بريجيت وأمامها- هُزمه ماسياس، وهُزمه المنفى وهُزمه اللون الأسود. أما يوسف فهو أفضل حالا من حيث الشكل مع إيلين، وإن كانت العلاقة بينهما تشدائنا للأنام فقط. حتى خالد- ابن الراوي- انقلب على هنادي وسرق براءتها. فإذا افترضنا أن المرأة هي أحد مدلولات كلمة الوطن فقد أفرغ الدال من مدلوله، مما يزيد من قوة إحكام البنية الكبرى: الهزيمة/ الماضي.

أما علاقة الراوي ببريجيت فهي محور الرواية، أو بمعنى أدق حكاية داخل الرواية (بنية صغرى). في البداية يشعر الراوي بأنه يشتهي بريجيت «اشتفاء عاجزاً، كخوف النفس بالحارم» (ص١٣٥)، ثم يعترف «أردت... أنا المكشوف الجراح- أن أحميها وكأني أكثر عن ذنب ما غير أنني لا أعرف ما هو. وكنت أدرك عجزتي» (ص١٤٠). ورغم هذا الإحساس بالجزء، لم يشعر الراوي بالتحقق إلا في هذه العلاقة. كانت اللحظات التي يقضيها معها هي الحقيقة وكل ما قيل هو الزائف. ربما كان يجب عليها أن يمرأ بكل ما رواه لي شعراً بذلك اللحظة... ولكن الخوف من الفقد والهزيمة كان يحوم حولهما دائماً. عندما أرادت بريجيت أن تحصل على طفل لكي يقدم الراوي هديته للحياة، تحصات لحظة الانتصار في الحب إلى هزيمة: «تجلس الآن أمامي مهزومة تبحث عن طفل مستحيل في عالم مستحيل... رحمت أربت على يديها وأضغط عليها برفق، أريد أن أنقل لها دون كلام أنني أفهم، وأني معها في لحظة الحنين تلك، أن أقول لها أنت يا بريجيت التي قلت إننا نجونا بالحب، والتي قلت فلنمشى لحظتنا التي نملكها، فلم لا تعطيني الآن ذلك؟...» (ص١٤٧). لكنه ليس فقط طفلاً مستحيلاً في عالم مستحيل بل أيضاً حياً مستحيلاً في عالم مستحيل. اجتاحت إسرائيل جنوب لبنان وقتلوا كل أطفال العالم» (ص١٤٧)، وقتلوا حلم الراوي، وقتلوا حلم بريجيت، وظل الذباب المتجمع على جثث القتلى يطن في أدن إبراهيم. اختنقت لحظة التحقق التي جاء بها الحب... ضاقت من قبح العالم وفظاعته. إذا كانت ١٩٦٧ قد هزمت جيلاً بأكمله وأفسدت كل علاقاته، فقد جاءت ١٩٨٢ لتقضي على كل ما تبقى. كل الخالات لم تنجح في إنقاذ طفل واحد في جنوب لبنان «سالت نفسي: ومن يناشد هؤلاء الكتاب بالضبط؟... ما معنى أن يسأل كل واحد الآخر ماذا جرى؟ كأننا هناك عرب آخرون غيرنا نحن الذين نسأل... عرب يختفون في مكان مسحور، فننظر منهم أن يظهرنا ويتركوا

هي جدار الحماية من الانتفاص في قبح الحاضر المتزامن مع البنية الصخرية. إلا أن الراوي بالفعل لن يفتقد يوسف، فقد شكلت الخلفية السياسية والتاريخ النصالي الطويل جدار حماية استند إليه الراوي في لحظة ضعف خاطفة وتحولت الهزيمة إلى نصر. إنه النصر الذي يحصل على مكافأة بليغة ببريجيت «أعجز هذه الأرض الطافحة بشربوها، لأحق بك، يرتفع بي حيك إلى هذا الأثير، إلى تلك البرامة لنهرب معا إلى السكينة، ولنصنع معا هذا الفرح» (ص ١٧٣). هذا ما حمى الراوي من السقوط... ماذا عن يوسف؟ ماذا لديه. لا شيء. لا شهادة ولا عمل ولا امرأة «تظاهرت ضد السادات وحكم علي بالسجن وهربت من بلدي ومن أهلي لأنني كنت أعتقد أنه يفرط في مستقبل البلد وضاع مستقبلنا أنا الفتي في المبادئ، بينما الكبار والأغنياء... أهلا يا مبادئ!» (ص ١٧٠). كما كانت ١٩٦٧ صدمة لجيل بأكمله، يرمز يوسف إلى جيل آخر، إنه الجيل الذي يتهمه الراوي «نحن قرأنا لكم وتعلمنا منكم ونحن صفار، ولكن لما وقعت القاس في الراس وبحثنا عنكم لم نجدكم» (ص ١٥٧). إنه جيل يعاني من البطالة والفقر وانهيار المبادئ واللاخضية. جيل يوسف يتربع إثر الأزمة الروحية والنفسية، جيل يوسف وخالد هو الجيل الذي يقع في فخ الأمير حامد بسهولة... فهو بلا ماضٍ يحميه وبلا مستقبل يتطلع إليه. يحاول أن يفتح نفسه قبل أن يفتن الآخرين «قال وهو يهز يده في وجهي بمصيبة» أفقت من الجهل، أفقت من الضلال، والفضل لسمو الأمير. أفهمني أشياء كثيرة كانت غائبة عني. هذه الدنيا يا أستاذ غاية مليئة بالوحوش وإن يفتقدنا إلا أن نصبح أقوياء. وإن نصبح أقوياء إلا إذا استخدمنا عقولنا ورجعنا إلى ديننا وأصلنا...» (ص ٢١٨ و ٢١٩). عالم مليء بالوحوش بالفعل والأمير هو أحد الوحوش الضارية التي لن تنترد في مسخ كل شيء. وكان اللقاء بالأمير كان اختباراً حقيقياً للأجيال المختلفة.

صمد الراوي وانهزم يوسف واعتذر خالد عن مسابقة الشطرنج لأنه «حرام». تزامنت هزيمة خالد في الوطن مع هزيمة يوسف في المنفى مع سيطرة ونفوذ الأمير حامد لكي يكمل القارئ الجزء الثاني من الرواية أو ليفسر النص الدفين، النص الذي لم يفصح عنه الراوي إلا في الرسالة التي حاول أن يكتبها لخالد ابنه «أعرف أنك منذ مدة كفت عن أن تقرأ ماكتب أو غيرها. لم تعد تقرأ غير الكتب التي تثبت لك أنك على حق وأن كل الآخرين على خطأ. ولكن احذر يا خالد!... احذر لأن كل الضرور التي عرفتتها الدنيا خرجت من هذا الكهف المعتم. تبدأ فكرة وتنتهي شراً: أنا على حق ورأيي هو الأفضل. أنا الأفضل إذن فالآخرين على ضلال. أنا الأفضل لأنني شعب الله المختار والآخرين أغيار. الأفضل لأنني من أبناء الرب المغفرة خطاياهم والآخرين هراطقة. الأفضل لأنني شعبي والآخرين سنة، أو لأنني سنة والآخرين شيعة. الأفضل لأنني أبيض والآخرين ملونون أو لأنني تقني والآخرين رجعيين. وهكذا إلى ما لا نهاية. انظر يا خالد إلى ما يدور

الأوروبي في القرن التاسع عشر، وهي صفات تنطبق بدقة على الأمير حامد. الصفة الأولى هي النشوة في استخدام القوة والثانية هي العقلانية الأيديولوجية التي تصور الأهالي على أنهم أثناس يجب حكمهم وردهم، والثالثة هي فكرة التفسير الحضاري الذي يقوم به الغرب، والرابعة هي الإحساس بالأمان الذي يسمح للتمتصر بالتفاضي عن كل العنف الذي ارتكبه، والصفة الأخيرة هي العملية التي يتم بها إعادة كتابة تاريخ المهزومين من قبل القوى الإمبريالية. وقوى النفوذ والثروة لا تقل خطراً عن القوى الإمبريالية- إنها القوى التي تضرب في البنية التحتية للثقافة، وتستغل أقول نجم التيار الناصري والشيوعي لتعزز وتساند ما يسمى بالتيار الأصولي.

يسخر الأمير حامد يوسف لكي يستدرج الراوي. يحاول الأمير إقناع الراوي بأهمية إصدار صحيفة تضم «صفحة الأقاليم العربية... القومية والتقدمية» (ص ١٤٩). برغم أن الراوي في أشد الحاجة لمثل هذه الصحيفة، إلا أن شيئاً ما يدفعه للتقصي والبحث عن حقيقة الأمور. ليكتشف أنه- أي الأمير- يشارك إسحاق دافيديان الذي يتبرع لإسرائيل. إن رفض الراوي للمبلغ الكبير الذي حاول الأمير أن يشتريه به ورفضه الدخول في مشروع الصحيفة يُعد لحظة أخرى من لحظات الانتصار الصريحة في الرواية. لقد انتصرت مبادئ الراوي برغم كل ما لاقت من هزيمة واستخفاف محسبها سموه بدقة شديدة: اطعمه أولاً بوجه المبادئ، أعطه الأمل في أن يرجع صحفياً بالفعل بعد أن أصبح نكرة، دبوخ أيضاً بأموال لا يحلم بها، برحلات وبيولات وبمشروبات لا آخر لها، ثم في النهاية، ضمه خانماً في إصبعك وحركه كما تريد، مهما كان الثمن فسيتكلف أقل من غيره وسيكون أكثر طاعة. ولكن لماذا؟» (ص ١٧١ و ١٧٢)، لأن الأمير حامد يدرك قسوة ومرونة الإحساس بالهزيمة ويعرف أنها لحظة ضعف يمكن شراؤها بأمواله، ولكنه لم يدرك أن الماضي وإن كان مشوياً بالهزيمة فهو لم يكن زائفاً... إنه ماضٍ مهزوم ولكن حقيقي يفرض وجوده على العالم عندما يُعرض في المزايا للبيع، ثقافة وتاريخ يصمدان- سجد ينهاران أحياناً- عندما تنهال عروض شرائتهما. صمد الراوي ولم يُسَد آخر العمر بالرذيلة فأضفى هذا الصمود- رغم الهزيمة- مصداقية على علاقته ببريجيت. يزداد إحساس القارئ بلحظة الانتصار عندما يعترف الراوي: «لن تنفذ أنت لبنان من دافيديان وإن تحارب إسرائيل باكتشافاته. اتفقتنا منذ زمن طويل أنك لست مهما فما الداعي الآن لهذه الألاميب؟...» (ص ١٧١). قد يكون الراوي ليس مهماً، على حد قوله- الآن، ولكن من المهم أن يكشف حقيقة الأمير ويرفضه لكيلا يتقلب الماضي - من المنظور التاريخي والسياسي والنفس- إلى عبث.

بعد هذه النقطة فقط يظهر الجانب الإيجابي لعدم تحرر الذات التام من البنية الكبرى، فقد كانت التفاصيل الواضحة لهزيمة الماضي

ويبقى السؤال ملحقاً: هل كان حب الراوي لبريجيت هزيمة أم انتصاراً؟ هل كان حب بريجيت الراوي هزيمة أم انتصاراً؟ عندما تم الانفصال بين الراوي وزوجته منار ظل يتسائل في المنفى عن الأسباب التي أبصته لهذه النهاية، يلوم نفسه أحياناً، ويلومها كثيراً، ويقرأ صفحاتها الأسبوعية في الجريدة بانتظام، ولكنه انهزم فعلاً في علاقته بها عندما انهزمت هي وظهرت في الجريدة «صورة جانبية لامرأة محببة» (ص ١٧٩)، وكانت صورتها، تحوت تماماً عن كل المبادئ التي كانت تناهضها، تماماً كما حدث للوطن كله في تلك اللحظة السبعينات. بريجيت أيضاً ظلت مصرة على استرجاع البرت بعد أن فقدت طفلها - حاولت جاهدة أن تستعيده للحياة، وبحثت عن عمل لتوفر مصاريف الدراسة، وكانت تنتظر معجزة تحدث، تحصلت على نصرة العالم كله من أجل البرت، ولكنها اكتشفت أن البرت يكتب لماسياس: ماسياس الطاغية الذي كرس البرت حياته لمحاربتة. انهزمت بريجيت عندما انهزم البرت، وهذا التشابه بين ماضي بريجيت وماضي الراوي يسمح لبريجيت بالدخول في نسج البنية الكبرى، رغم أنها لم تكن متواجدة منذ البداية. وتضيق قصة بريجيت مع قصة الراوي على مستوى البنية يزيد من قوة التوتر بين البنية الكبرى والصغرى، بين الهزيمة والتحقق، بين الألم والفرح، بين الفقد والحب. وكلما ازدادت قوة التوتر الصامت اقتربت حدود البنية الكبرى من حدود البنية الصغرى.

نها الراوي بنفسه بالحب، ونجت بريجيت بالحب، ولكن الحب لم ينجح من العالم «كل شيء تخيلته في لحظات الربيع من أن تخفني بريجيت من حياتك، كل شيء غير أن ينهي العالم، كما قالت هي ذات مرة، ما بينك وبينها. غير أن ينقض ذلك السيف من المجهول فيبترني منها. كانت هناك صبرة جف فيها كل شيء غير أشواكها المشرعة التي تخز لحصنها العجوز، صبرة لا تموت ولا تحيا، مددت لها يدك فبعثت أوراها الميتة لتكوين شجرة من أشجارك الوارفة التي تحبينها، تفرعت فيها الأغصان ونبتت الأزهار، وما هو ذلك السيف يبتتر الأغصان كلها دفعة واحدة، لكي يمرى مرة أخرى الصبرة والأشواك» (ص ٢٣٨ و ٢٣٩). لم يهزم البطل من لقاء نفسه، لم يكن شخصية انهزامية ولم تكن بريجيت كذلك، رغم أنها مرأ بكثير من الهزائم ولكن فرض عليهما العالم هذا. وفي حديث أجراء وأمل عبد الفتاح مع بهاء طاهر ونُشر في روز اليوسف، قال بهاء طاهر: «إن العوامل التي لخصتها في الرواية وهي، العدو الإسرائيلي، الرجعية العربية (مقطعة في الأمير حامد)، الهيمنة الأمريكية، الرجعية المحلية في داخل الوطن... كل هذه العوامل لا تتيح لشخص يمثل الحساسيات التي صورت بها الراوي، إلا أن يحكم عليه بالموت المادي أو المعنوي»^(٧). لكن هذا الموت المادي أو المعنوي - كما يقول بهاء طاهر - لم يكن بمثابة هزيمة بل كان

في الدنيا الآن. انظر إلى تلك الحرب التي لا تريد أن تنتهي بين العراق وإيران، وكل طرف فيها على حق، ومفاتيح الجنة توزع دون حساب والدم ينفذ دون حساب، انظر إلى تلك المجزرة في لبنان وشعب الله المختار يستأصل شعباً غير مختار ويقول قائد جيشه «العربي الجيد هو العربي الميت... كل ذلك القتل لأن القاتل دائماً هو الأفضل، هو الأرقى، وجعلة المجازة تدور طوال الوقت لتمتص الأخرين، الأغيار، أعداء الرب، أعداء العقيدة الصحيحة، أعداء الجنس الأبيض، أعداء التقدم... الأعداء دائماً وإلى ما لانهاية...» (ص ١٨٦). رسالة طويلة نوعاً ولكنها تلخص الأزمة في مجملها. فيوسف لا يبحث عن وطن أو قضية بقدر ما يبحث عن عدو، إذ أن تحديد «العدو» ثم محاربتة هو خطوة أولى نحو تشكيل هوية ما، وخالد سعيد لهداية والنث وحوال فرض السيطرة على أخوته، باعتبار أن «علاقة المرأة بالمجتمع هي الملح الحقيقي لاختيار الإسلام»^(٨). لقد تقوقع يوسف داخل نفسه، داخل الكهف المعتم، ليعيد تفسير العالم بشكل إستيمولوجي جديد، وعندما فك سراح ذاته من التقوقع - آمن بالأمير - أقتنع نفسه بهذا وأصبح فعلاً في المنفى: «أنا الأفضل، إذن فالأخرون على ضلاله. إن تحول خالد ليس إلا إضافة لإحساس الهزيمة الدفين لدى الراوي: لقد أصبح أباً مهزوماً يشعر بالذنب.

«نحونا بالنفسنا بالحب»، عبارة تتكرر في ثنايا الرواية وتعتبر عنها الأحداث، ولكن السؤال هل نها الحب من برائن شرير هذا العالم؟ لقد أحببت بريجيت البرت الإفريقي بصديق، وجاء الحب طبيعياً كالشيء أو الكلام (ص ١٠٦)، وعندما قررا الزواج ضاع ذلك كله «ضاع حين لم نعد هو وأنا وحدنا، بل هو وأنا وموار والعالم» (ص ١٠٧). «في الساعة الخامسة عصراً... والثور وحده يفني زهوا، في الساعة الخامسة عصراً... والموت يلقي ببضه في الجروح، في الساعة الخامسة عصراً... وتابوت على عجلات هو سريره، في الساعة الخامسة عصراً... والجروح تلتهم كشموس...». فقدت بريجيت البرت وفقدت طفلها، عندما تهجم عليهما ثمانية من الشبان المخمورين مندفعين بالكرهية الشديدة اللون الأسود. انهزم البرت بل انكسر وانهزمت بريجيت وحلته... لم ينجح حبها من نصرة البرت، في المنفى أحببت الراوي، وكان طموحها لا يتعدى الاستمتاع باللحظة التي تعيشها. نجت بنفسها بالحب، وأعطاه الحب السلام الذي ظلت تبحث عنه، ولكن حبها لم ينجح من شرور الأمير حامد الذي أقدمها عليها بعد أن رفقت أمواله. الراوي أيضاً حاول أن يعيش في الدنيا بالحب، ولكن الرأسمالية دمرت علاقته بزوجه منار، وعندما حاول أن ينجو بنفسه بالحب، لم ينجح الحب من الأمير حامد الذي كشف الراوي حقيقته ليوسف.

انتصاراً، فقد جاءت لحظة الموت على أنها رحيل من هذا العالم القبيح، جاءت مغلقة بغلالة من التصوف كتلك التي غلفت لحظة الحب «إذ أرجع من عندك في ليلة الحب تلك وقد اكتملنا واحداً، أسير وسط كل البيوت الحجرية المظلمة... أسير وأنا أشعر بالبرد... ولا أريد مع ذلك أن أرجع إلى البيت، لا أريد أن يقيديني مكان، أتقنى لو أحلق فوق هذا العالم الجداري الأصم الكثيف وأنت معي إلى دنيا أخرى ناعمة وشفافة، لا يحدّها الطوب ولا المواعيد ولا الصصف ولا الحروب ولا الجوع ولا الموت ولا موم الأسم ولا مفاجآت الغد- دنيا تصنعها معاً، لا عمر لها حتى ولو كانت قصيرة العمر، هنا والآن، دنيا تصحح كل الماضي وتمحوه، دنيا تصلح كل الحاضر ولا تبقى شيئاً غير الفرح... لا شيء غير الفرح» (ص ١٤٤). حملته الحب إلى النجاة وور السكينة والسلام، جاءه الحب في آخر العمر نعمة. عندما ضاقت العالم بالحب وتذمرت منه السلطات، قرر الرحيل إلى عالم آخر «لم أكن متعباً كنت أنزلق في بحر هادئ... تمنلني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب. وقلت لنفسى: أهذه هي النهاية؟ ما أجملها! وكان الصوت يأتي من بعيد، كان الصوت يكرر ياسيدا... ياسيدا!... ولكنه راح يخفت وراح صوت الناي يطو. وكانت الموجة تحملني بعيداً، تترجرج في يده وتهددني... والناي يصمبني بفمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة» (ص ٢٤٨). لحظتان متشابهتان، تخطي فيهما الراوي حدود دائرة الزمن المهزوم، لحظتان تصالح فيهما الراوي مع ذاته ووطنه... لحظتان تحول فيهما المنفى إلى وطن. ويتحول لحظة الحب (البنية الصغرى) ولحظة الموت (تنويعاً على البنية الكبرى) إلى لحظة واحدة، تلثم البنية الكبرى مع الصغرى، ليتم تكثيف النص كله في نقطة نصية واحدة، أي أن التوتر الذي ظل حادثاً بين البنيتين منذ بداية النص، انتهت بالتصالح وليس بالتناحر. فالحادث لم يتحرر من البنية الكبرى/ الهزيمة والماضي لتتغمس تماماً في البنية الصغرى/ الحب والحاضر، ولكنها تحررت لتجمع الاثنين معاً في وحدة واحدة فيتحول الماضي إلى قوة دفع إيجابية تلثم بالحاضر لتكوين رؤية مستقبلية.

الهوامش

(١) إبداء سعيد، الثقافة والإمبريالية.

(٢) مائلان إغناسي، الإيمان والعربية، لندن، ١٩٩٥، ص ٢.

(٣) روزا لويوسف، ١٩٠٥-١٩٠٦، ص ٣٥-٦٧.

(٤) المقصود برؤية العالم من أسسها إرميان غرامشان البنية الأخلاقية، وقد عرفها على أنها «المفولات التي تنظم في نفس الذات الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية والعالم المقتول المبدع من طرف الكاتب»، وذلك في كتابه الفيزيوية الكونية والتفكير الأدبي، تحت محمد ميديا- المؤسسة العربية

يبقى السؤال: هل تعبر الرواية عن انتصار الهزيمة أم هزيمة الانتصار؟ وما الفرق؟ وهنا يجب أن ننظر إلى عنوان الرواية الذي جمع البنية الصغرى (الحب) مع البنية الكبرى (المنفى). لقد ظهر (الحب) في (المنفى) كمفهومين منفصلين في البداية، وفيما بينهما هناك العديد من نقاط الارتكاز النصية التي تتشابك وتتداخل مع بعضها البعض لتلوح في النهاية مستوى دلاليًا جديدًا، يظهر بوضوح في لحظة الموت. ولكن إذا كانت لحظة الموت تعد انتصاراً للبطل ولبادئه والحب الذي نجا به، فكيف يمكن أن نسميها- في نفس الوقت - هزيمة؟ على المستوى السردي/ السطحي للنص يُعد الموت بطلاً لفعل لم يتم وهو الاكتمال والتحقق في علاقة الراوي ببريجيت التي ترمز ضمناً للعلاقة بالوطن. على المستوى الذهني تعد لحظة الموت انتصاراً إذ رحل الراوي بحبه ويضميره الذي حافظ عليه في وسط كل هذا القبح. فالهزيمة إذن ليست إلا رحيل الانتصار من قضاء الرواية. لم يرحل الراوي مهزوماً بل منتصراً، وكذلك بريجيت وإن بدا الأمر عكس ذلك. رحل الاثنان برؤية مشتركة للعالم^(١). رؤية لم تتغير ولم تنهزم بل نضجت وتشبعت أكثر بنقطة بيضاء في عالم أسود. رحل الراوي لكيلا يصبح -كما قال خليل حاوي: «ولدتنا بوجوه وعقول مستحارة... تواد الفكرة في السوق بغيا ثم تلغى العمر في لفق البكارة» (ص ٢٢٠). هزيمة الانتصار ليست إلا هزيمة لحظية مؤقتة... تستغرق لحظات عبور الحدود من هذا العالم إلى العالم الآخر^(٢).

خسرت حلماً جميلاً

خسرت لسع الزنابق

وكان ليلى طويلاً

على سياج الحدائق

وما خسرت السبيل

وما خسرت السبيل

وما خسرت السبيل

للإحباط. بويره، ١٩٨٤، ص ٤٢.

(٥) هذه المفارقة على مستوى الشكل التي تحول الموت من هزيمة إلى انتصار تتسم بالرواية لتجملها ثمة من أدراج ريش الراح وبقي تسيب رافع آخر. هكذا يقول أدينتور إن معمارية الفن الراح إنما تكون نقط في مجال الشكل، (ص ٧)، وفي موشوع آخر يقول «الفن هو الفشل الذي من خلاله يتغير شكل الوجود التجديسي من ثم فإن الفشل يمثل الحرية...» (ص ٢٠٠). أدريو، الفطرية الجمالية، تذكارات، رينالدج وكيهان ١٩٨٤.

التجليات الأيديولوجية عند شعراء السبعينات في مصر

شعبان يوسف

في الخلفية التاريخية

لا يوجد سبيل للشك في أن مرحلة جديدة في ملامحها، وصياغاتها، وتجهاتها، وتجلياتها الأيديولوجية قد بدأت منذ أن حلت بالدولة المصرية الهزيمة العسكرية والسياسية في العام السابع والستين من هذا القرن.

وإذا كانت هذه الهزيمة قد وقعت كالمصاعقة على الحكام المتفطرسين الذين نجحوا الحياة المصرية والعربية، على حد سواء، بكيفية من الشعارات والمقولات المصنوعة، في غرب السلطة المطلقة من قبل مثقفيها ومنظريها، هذه الشعارات والمقولات التي سنعهد إليها بعد ذلك، كمكنون أساسي ورئيسي في تشكيل وجدان ووعي جيل عاش وعبر من نفسه بعد ذلك في تجليات اختلقت طرقها، وتعددت مستوياتها في التعبير، فإن هذه الهزيمة المصاعقة لم تكن إلا خراباً حل بكل بيت مصري، فضلاً عن مشاعر الضعة والخياع التي أصابت الشخصية القوية من جرائها.

وبعيداً عن الاستطراد في إيضاح الآثار الاجتماعية والسياسية التي لحقت بالشعب المصري والعربي، والتي استفاقت في إيضاحها وشرحها وتبويبها أدبيات سياسية وفكرية على مدى السنوات التي أعقبت هذا الحدث، لا مجال لرصدها هنا، فإن الخطاب السياسي والثقافي قد أصابه تغيير وانحراف مسار. هذا التغيير قد أصاب الخطاب الرسمي المطروح بشكل واسع في الصحف والمجلات والإعلام المرئي والمسموع، وفي الوقت نفسه لمق هذا التغيير بالمستوى الآخر من الخطاب. هذا الآخر النسبي المقموع والمكبوت والواهن والضعيف والكامن الذي كان ينمو بشكل خفي داخل الحركة السياسية، من قبل نويات سياسية ذات طابع ويعد ماركسي على وجه التحديد، هذه النويات التي لم تنجح المؤسسة الرسمية في تسجينها، وإلحاقها بها، والتي ظلت واقفة في عراء، دون أي تمثيل في صحف أو مجالات أو مؤسسات.

بين خطاب السلطة، والخطاب الآخر الدائري النسبي، كانت خطابات متعددة الألوان، ومتفاوتة في تجلياتها الأيديولوجية، تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة في أروقة الصحافة أو في داخل أسوار الجامعات. إلا أن هذه الخطابات التشابكية والمختلطة والمتدرجة في

مستويات تعبيرها التي وقفت كلها على أرض الهزيمة، توحدت في صوت أو خطاب واحد، ومنعت ما عرف فيما بعد بأحداث ٩ و١٠ يونيو ١٩٦٧، لإعلان رفض الهزيمة، والاستمرار في الحرب، وبالتالي التمسك بالسلطة السياسية التي أنتجت وتسببت في الهزيمة - حيث إن السلطة لم تكن في حينها قد حلت التناقض القائم بينها وبين إسرائيل، وإذ كان هناك مبرر قوي لوجود هذه السلطة والتمسك بها وتثبيت ما هو ثابت، ودفع هذه السلطة نحو الاستمرار في الحرب والتجهيز لها «لإزالة آثار العدوان»، وفتحت الجماهير وقتها: «عبد الناصر يا حبيب بكرة معادنا ف تل أبيب»... ورفضت أي تمثيل آخر، لوح به عبد الناصر أو صرح به بعد ذلك، فتهافت الجماهير «ارجع ارجع يا زكريا، عبد الناصر مية لية»، وبالتالي كان يصاحب تلك الحالة مناخ شامل صدح فيه عبد الطيم حافظ: «نهار... كل الناس هتحاب، وكلمات صلاح جاهين: جيل الجرائد اتشقق انشال، وف بحر النيل اتزق أمال، ما في حاجة تقولنا لا إيش حال يوم تحريرنا فلسطين، أما سيدة الشرق أم كلثوم التي شجت: راجعين بقوة السلاح... راجعين نحرر الحمى... راجعين كما رجع الصباح... من بعد ليلة مظلمة، فقد أشاعت جواً من الحماس.

كان هذا المناخ الساخن والمؤازر للسلطة في أهلك لحظاتها، بالشعارات والأغاني والصراخ، يشكل حالة من الحمى، هذا المناخ قد تنفست فيه عدة أجيال متقاربة ومتشابهة، في لحظة عيقرية من أزمعتها، في تاريخ هذا الشعب الذي كان قد فقد أنوار تعبيرة المستقلة والحرّة، هذه الأنوار التي بدأت تعود بطرق وأشكال عديدة فيما بعد.

أما الأروام القليلة التي سبقت يونيو ١٩٦٧، فقد شهدت شبه «علاقة حب غير شرعية» بين السلطة السياسية وبعض الاتجاهات السياسية والفكرية، هذه الاتجاهات التي عبرت في التضمينات عن اختلافها مع هذه السلطة، إلا أنها عادت بعد أن حلت تنظيماتها السياسية لتوازي السلطة، وكان عبد الناصر قد تخلص من خطر الإخوان المسلمين.

أخرج عبد الناصر الشيوعيين من المعتقلات ونجح في استمالتهم نحو المؤسسة الرسمية - وتسكينهم في وظائف هذه المؤسسة - مما بلغ بعض القيادات الشيوعية إلى تبرير التوجهات السياسية

والاقتصادية النظام آنذاك، واختلطت شعارات السلطة بشعارات الشيوعيين تحت مسميات متنوعة: التأميم، الاشتراكية، نظرية التطور التلارأسالي، تحالف قوى الشعب العامل، وحدة القوى العربية الثورية، هذه الشعارات والمقولات التي راحت تفرز كتابات الشيوعيين في هذه الفترة^(١).

وشهدت سنوات ما قبل ١٩٦٧ احتفالات لا تتسى، بسلطة يوليو ويقائدها، حتى في أمتى سنوات الدكتاتورية. نقرأ للشاعر أحمد عيد المعطي حجازي عام ١٩٦٢، حين كان الشيوعيون يقضون أهلك سنوات العمر والنضال، كان الشاعر يغني في قصيدة عنوانها «الجلد» مهداة إلى جمال عيد الناصر، يقول:

(إني أغني للذي رأيته، يوم الأمانتي

مثله يوم الخطر

رأيت الإنسان أصفى ما يكون

الصف ما يكون بالأرض، وأبواب البيوت، والشجر

أكثرنا حزنا، أشدنا تفلؤلا، أبرنا بنا

وكان يادي اللونى-رما يلين

ثم انتصر...

وكيف لا؟

حصانه أحلامنا

كر وأر في السنين

وسيفه أحرأنا

يا هو ل غضبة العزين^(٢)

من خلال هذا العرض الوجيز يتبين لنا أن طليعة الأمة ومثقفها وشعراها، قد انخرطت في الصفوف الخلفية للسلطة، وتوحدت أحلامها وأحزانها مع هذه السلطة. وذكّر طاهر عبدالمكيم «أن فريفا من الشيوعيين المعتقلين -آنذاك- في معتقلات سلطة يوليو كانوا يهتفون بحياة عيد الناصر ومؤيدي خطواته»^(٣).

وعندما حلت الهزيمة في ١٩٦٧ أريكت خطاب السلطة ذاتها، وبالتالي أريكت خطاب المثقفين الذين توحدوا، وحلوا، وحزنوا، وفكروا، ونظروا، ووروا لخطوات السلطة، وغنوا مع حجازي في قصيدته «أغنية للاتحاد الاشتراكي العربي»

(كن لي عائلة...

يا حصن الفلاحين الفقراء

فأنا لا أسرة لي

إلا الإنسان بلا أسماء...

يا أبناء الوطن الشرفاء

إنا نتسلم علم الوطن الآن

فلتكن القامات الصلبة ساربه العالي
ولتكن الأمين أنجمه الخضراء^(٤)

من الطبيعي، وبحكم حركة التاريخ، ومن خلال الخطابات المتشابهة، أن ينمو خطاب مناوئ لهذه الخطابات، حتى إن نشأ ونبت وترعرع في ظل هذا المناخ، هذا الخطاب المناوئ الذي تحمل عبئه الجيل الذي ترى ويتكون ويقرأ وشاف كل هذا الخراب، وكل هذه الدياجوجية، هذا الجيل الذي تربى في ظل هذا المناخ دون أن يعيه كاملا، وسمع شعاراته، دون أن يصدق تماما، وشعر بكل ما يجري، دون أن يلغه الشعر حتى النهاية، وقرأ ما يكتبه المبررين دون أن يجرف.

هذا الجيل الذي نخص منه الشعراء في هذه الورقة تمثلت رؤيته الرافضة في ظل هذا المناخ. وقبل أن نتحدث عن هذا الجيل من الشعراء، نتحدث علينا أن نذكر الشعراء الذين سبقوهم توا، وراوا وسخطوا ورفضوا اعتمادا على وعي تنبؤي ورؤيوي لما قد يحدث، وأخص بالذكر الشعراء أمل دنقل، ومحمد إبراهيم أبو سنة، ومحمد عفيفي مطر الذين وقفوا على بعد خطوات كبيرة -متوجسين من هذه السلطة، فهذا أمل دنقل يوجه خطابه إلى السلطة التي لم يتوحد معها ولم يشاركها أحلامها، ولم يختلط أمره في أمرهم، ففي قصيدته الشهيرة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» يقول موجها الخطاب إلى السلطة:

(لكنني أوصيك إن تشأ شق الجميع

أن ترحم الشجر!

لا تقطع الجنوع كي تنصبها مشافنا...

لا تقطع الجنوع

فربما يأتي الربيع

ووالعام عام جورع

فلن تشم في الفروع نكهة الثمر!

وربما يمر في بلادنا الصيف الخطر

فتقطع الصحراء... باحثا عن الظلال

فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال

والظما الناري في الضلوع!

ياسيد الشواهد البيضاء في الجوى

يا قيصر الصقيع^(٥)

أما في قصيدته «من مذكرات المتنبي» المؤرخة بتاريخ ١٩٦٨، فيقول:

(أتمل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه، فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجون ولا يطير!

أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسود، والرجولة المسلوية
(بكي على العروبة) (٢٩)

وبعد سنوات أخرى يقول بسخط كبير

(قلت لكم

لكنكم

لم تسمعوا هذا العتب

ففاضت النيران، وفاضت الجثث)

أما عفيفي مطر فيقول:

(قد جئت إليكم، أترجى في مشقة اللباب

اغتصب الفظة بعد الفظة: أصرخ

يا... يا أرضي

كوني قداسا يتلى في صلوات الرقص

كوني سكنيا في أضلاع البفض

كوني لفظا مستونا يلقا عين الصمت) (٣٠)

إن كان هناك صوت آخر، وضيمير آخر عبر عن نفسه شعرا على عكس من توحدوا، صوت آخر وضيمير آخر كان ينبغي وبتدب، بين ثنائيا خطاب حالة الرفض الناشئة، اعتمادا على رؤية مختلفة، ومناوئة، ومتجسدة. هذا الصوت هو الذي دشّن للجيل الذي أتى بعد ذلك، فلم يتوحد مع السلطة، ولم تندمج أحلامه مع أحلامها، ولم يفن لأي شيء فيها أو لها، ولم يقف حتى على بعد خطوات منها بل رفضها، وتظاهر ضدها مشاركا في أحداث ١٩٦٨، وخرج صراخه جهرا - لأول مرة في شوارع المدينة، محاولا أن يوجه خطابه للجماهير، هذه المرة، حاملا (شواقها)، ومديرا ظهره تماما للسلطة السياسية، مطالبا ولأول مرة بالحرية ويمكننا أوليات الضباب السياسي المختلف تماما على هذه الأرضية المختلفة. أما الشعر فراح في خطابه الجمالي يسمى نحو استقلالية عن الضباب الجمالي السابق، هذا الشعر الذي تكون في ظل نمو هذا الجيل الذي سمي بعد ذلك بجيل السبعينات.

في المصطلح

اختلفت التعريفات والتفسيرات لما سمي بجيل السبعينات، حتى إن معظم من يستخدمون هذا المصطلح يشكون في مصداقيته ويقدمون احترازات حوله، وحول تفسيره، ليخلصوا إلى أنه ليس صحيحا تماما، وحوله غموض ما، حيث إن التقسيم العشري التي سادت في النقد الأدبي، هذه التقسيم السهلة، إلى خمسينات وستينات وسبعينات، تقسيم خاطئة ومضللة، فليس من الطبيعي أن نجد كل عشر سنوات جيلا أدبيا له ملامح وسمات أيديولوجية تختلف عن أدب العشر سنوات التي سبقتها أو التي سلتها.

وينشأ المشكل من بؤرة أن تعريف الجيل الأدبي ليس تعريفا ثابتا، وهو لا يتأطر بزمن، ولا يستعترض على الجيل الذي أطلق عليه جيل ١٩٦٧ حينما برز في الحرب الأهلية الإسبانية، وإذا احتسنا إلى التعريف الفخوي فسوف يعتقد المشكل أكثر... ففي لسان العرب: «الجيل كل صنف من الناس، الترك جيل، والصين جيل، والعرب جيل، وقيل الأمة، وقيل كل قوم يختصون بلغة، جيل» (٣١).

ويبدو أن هذا التعريف يخالف أيضا ما قد تعارف عليه النقاد والباحثون. ويوضح الدكتور جابر عصفور: «إذا كان المقياس العمري والومي المتميز، فكرا وإبداعا، بالتغيرات الحاسمة في الواقع، والتمرد الحاد عليها، والهامشية، إطارا مرجعيا ينطوي عليه الوجه الأول الذي يحدد ما نعنيه بدلالة جيل شعراء السبعينات في مصر، من حيث هو جيل ذو خصوصية، فإن الوجه الثاني لهذه الأطر المرجعية يرتبط بطبيعة الرؤيا المتميزة التي صاغها إبداع هذا الجيل الذي طمح -ولا يزال- إلى تأسيس هوية فصامية على مستوى الإبداع» (٣٢).

إذا كان هذا التعريف لناقد متابع لحركة شعراء جيل السبعينات، فهناك تعريف لواحد من أبناء الجيل هو الشاعر حلمي سالم، وأظن أنه لا يبتعد كثيرا عن التعريف السابق يقول «يتضمن المصطلح تصديدا اجتماعيا سياسيا، وتحديدات ألقيا في آن، جانبه الاجتماعي السياسي ينبع من الإشارة إلى المجموعة الشابة من الشعراء الذين خرجوا من قلب الواقع الاجتماعي السياسي الثقافي المصري في أواخر الستينات، وكل السبعينات، مشكلين موقفا رؤيوية على أرضية الرفض الاجتماعي والفكري للواقع، من زاوية الفكر التقدمي، بتروعاته المختلفة، الطامح إلى مجتمع عادل حر متقدم. أما جانبه الفني فينبع من الإشارة إلى أن هؤلاء الشعراء أكدوا على إبراز الموقف الاجتماعي المتقدم بتشكيل فني متقدم، وجر تحديثات تصويرية وموسيقية تتجاوز الزمان الشعري المحيط» (٣٣).

يلاحظ من التعريفين السابقين، ومن تعريفات كثيرة لنقاد آخرين، أن هذا الجيل تكون على أرضية الرفض للواقع الاجتماعي والسياسي والرفض لهزيمة ١٩٦٧، وبالتالي لكل تجليات السلطة القائمة -ثقافيا وسياسيا- وبالتالي جماليا، ولذلك نجد أن الشعراء (دنقل ومطر و أبو سنن) الذين رفضوا قبرا وتنبؤوا بالهزيمة، قد أسسوا لهذا الجيل الذي سمي بعد ذلك بجيل السبعينات، وإن كان الأداء الجمالي قد اختلف عند واحد أو تطور عند آخر، أو اتسق معهم عند ثالث، فإن الأرضية أو الخلفية التاريخية تكاد تكون متقاربة.

إننا فالجيل كانت قد تبلورت رؤيته حول حدث . هذا الحدث الذي تكونت حوله سمات مشتركة ومتفاوتة في الدرجة، والحدث هنا هو هزيمة ١٩٦٧ (التي تلت أحداث عمقت من تبلور هذه السمات، مثل حرب الاستنزاف، وحرب عبد الناصر، وحرب ٧٣). وهذه السمات هي

الرفض والسعي لدى الشعراء نحو تشكيل وعي جماعي وثقافي وأيديولوجي مناقض لهذا الحدث.

هنا تكونت حول هذا الحدث شريحتان من الشعراء، شريحة كبرى حرثت الأرض ويزدت بنور وعيها، وشريحة صغرى واصلت الطريق لاستشراف أساليب وتيمات فنية -ربما أكثر نضجا، ربما أقل أفقا، ربما مقاربة ومتشابهة ومتجانسة معها جدا- هذه الشريحة الصغرى هي التي -في اعتقادي- نطلق عليها «شعراء السبعينات».

ونحن إذ نذكر أن شعراء السبعينات نشأوا، وتكونوا، وتجلت إبداعاتهم في ظل مناخ مشحون بأجواء وشعارات وأيديولوجيات متواجبة ومتناقضة ومتواشجة، لا نقصد بذلك أن انفعالهم بهذا المناخ وذلك الحدث يقتصر عليهم فقط، بل نقصد أن انفعال هذه الشريحة من الشعراء يتسم بمسيم خاص، يرتبط بطورف نشأتهم المؤطرة بزمان محدد ويرى أيضا محدد، هذا الزمن الذي يبدأ بثه وتأثيره منذ مطلع الخمسينات، منذ حريق ٢٦ يناير، مروراً باستيلاء ضباط يوليو على ناصية الحكم، وسن القوانين العسكرية التي انتقلت عليها شؤون البلاد وتصفية الأحزاب، وحوادث الاغتيال السياسي التي وقعت وفشلت، وخطابات عبد الناصر، وتضمن هذا الزمن كما هو معروف بعض الإجراءات الاقتصادية التي حسنت نسبيا بعض الشروط المعيشية للطبقات الفقيرة، مثل قوانين الإصلاح الزراعي، والقائم، وما سمي بقوانين يوليو الاشتراكية التي أزاحت في الوقت نفسه من أمام السلطة شبح الطبقات الرأسمالية التقليدية. وهكذا إلى أن وصل الزمن إلى ٦٧، ذلك الحدث الذي زلزل الأرض تحت أقدام الجميع، هذه الزلزلة التي تأثرت بها كافة الأجيال الكائنة، وانفعلت بانفعالات مختلفة، تجاه هذا الحدث.

أما عن هؤلاء الشعراء، فاختلطت شعارات الماركسية المطروحة في بعض المجالات^(٩) بشعارات القومية العربية بالأفكار الجوبوية متناثرة هنا وهناك... اختلطت هذه الشعارات في ظل سلطة مهزومة، ظلت تكابر، وظلت رمزها تروج شعاراتها مثل «ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة»، ممزجا بـ «لا صوت يعلو فوق صوت الحركة».

وبالطبع لا بد أن ينعكس هذا الوعي المختلط والمشتت والمهزيم أيضا في التجليات الإبداعية منذ أصبح لهذه الشعراء وجود شعري، وكيانات شعرية عند مطالع السبعينات.

في الأيديولوجيا

ونحن أن نخوض في متاهة التعريفات الكثيرة والمتعددة والمختلفة باختلاف المناهج والاتجاهات في تفسير ماذا تعني الأيديولوجيا^(١٠)، سنعتبر مع ميشيل فوكو أنه «حتى الهواء الذي نستنشق في نشاطنا البيولوجي الصرف مشبع بالأيديولوجيا»^(١١). وإذا اعتبرنا أن الخلفية

التاريخية السياسية الاجتماعية التي عرضنا لها سابقا مكون رئيسي للأيديولوجيا هذا الجيل، فسوف نذهب إلى أن الكتابة بشكل عام هي التجلي الصريح والأوضح لهذه الأيديولوجيا التي تكونت، وما زالت تتطور وتتولد يوما بعد يوم، عبر المتغيرات السياسية الاجتماعية المحيطة ببناء هذا الجيل.

وإذا كانت الكتابة هكذا يختلف أدواتها، فما هو موقع الأدب في حقل الكتابة؟ هناك فقرة لكامل أبو ديب اضطر لاقتباسها كاملة يقرر فيها «أن الأدب فعل لغوي، وعندما ندرك هذه الحقيقة البسيطة، ونبدأ في استقراء منطوياتها، ندرك وبشكل حاسم أن الأدب فعل في فضاء أيديولوجي، بل ندرك ما هو أبعد أهمية من ذلك بكثير... لأن الأدب على وجه الخصوص فعل لغوي فهو في الآن نفسه فعل أيديولوجي، وكما أن الأدب فعل لغوي فإنه كذلك اختيار مستمر»^(١٢).

يتضح من ذلك أن الأدب فعل أيديولوجي، ولكن كيف نكتشف ذلك في كل جنس أدبي، خاصة الشعر، هل الأيديولوجية هنا تكمن في مجموعة المفاهيم التي تحيط بالنص الشعري، أم أنها تتجلى في المقولات الواضحة والصريحة المتناثرة هنا وهناك في أرجاء القصيدة... أم أنها تترسخ عبر الإحادات التي يرسلها النص وتشتع من بين سطوره، أم أن البنية هي الفصيل الرئيسي والحاسم في تحديد الأيديولوجيا بوصفها تصورا مختلفا، ومغايرا وحاملا لكافة الأبعاد السابقة، وأن البنية هي التي تنتظم كل هذه العناصر، فضلا عن المكونات المتعددة من إيقاع، وصورة بأشكالها المختلفة والمتعددة، هذه البنية التي تتركب من مجموعة مكونات أسلوبية بصورية قائمة على أنساق دالة، وفاعلة، وباتة للأبعاد الأيديولوجية الكامنة والصريحة، كما أن البنية تتضمن أيضا الشكل، باعتبار أن الشكل هو الصجر الأول في تشكيل البنية؟

فذلك سوف أعتبر أن في الشعر بعدين للأيديولوجيا:

البعد الأول هو البعد الأساسي والصريح والحامل الرئيسي لجنس الأيديولوجيا، يتركز في البنية، بوصفها ميمرا حادا وحاسما للتصور الكلي لماهية وطبيعة الفن، باعتبار أن الماهية والطبيعة هنا تتطوي على كل هواجس الشاعر في السياسة والدين والعلاقات الاجتماعية والطبقات الشعبية التي تتشكل في إيقاع وصورة ولفظ وشكل وتراكيب لغوية... إلخ. وسوف نسمي هذا البعد البعد الصريح للأيديولوجيا، معممين أن تاريخ الفنون بشكل عام هو تاريخ يتأسس على التغير والتطور في البنية.

أما البعد الثاني، فهو يأخذ شرعيته من البعد الأول، ومجموعة المقولات والمفاهيم والتصورات الذهنية المثبتة داخل النص الشعري، والتصورات التي تقوم على وصف «الذات الشعرية» في شتى أشكالها،

الفرح والهزيمة، والانتصار، المهانة، الانسحاق... إلخ، وسوف يتضح لنا أن ذلك البعد بُعدٌ ذهني ومستقر، ويأخذ هذا البعد أيضاً عدة أشكال عند الشعراء، بل يأخذ أشكالاً متعددة لدى الشاعر الواحد، عبر نصوص مختلفة في مراحل زمنية مختلفة.

إذن ليست طبيعة وجدوى القول الذي يتسم أحياناً بالحكمة أو العظة، أو الفرح أو الهزيمة، وليست حالة البوح الذي يأخذ شكل الاعتراف أو الوصف التاريخي لمحنة، كل هذه الأشياء ليست محددة بشكل رئيسي للأيدولوجيا التي يتسرل فيها النص، ولكن البنية التي تصاغ وتشكل وتتركب وتبني بها كل هذه العناصر القوالب أو الوصفية أو البوحية أو التاريخية في النص.

لذلك نجد أن شعراء السبعينات يختلفون في كيفية درجة إعطاء نصوصهم الطابع الأيدولوجي المميز لهم الذي يعطي للجيل هذا الفضاء التغييري والتثوري الذي يشيعونه منذ أكثر من عشرين عاماً، والذي يربطهم بكم هائل من المقولات والتطبيقات والإبداعات المختلفة، والنصوص التي تتدرج في مستوياتها الفنية، وأحياناً تصل إلى درجة التناقض.

ربما لا نستطيع في هذه الورقة التي نحن بصدها أن نكتشف أو نكشف -بشكل واضح- عن كل ما ألمحنا أو صرحنا به، لأن ذلك قد يحتاج إلى دراسة مستفيضة ومختلفة ومتوسمة، وكيفياً هنا أن نقول في هذه التدرية التي تربط في حالة ورقتنا هذه بين شعر السبعينات والأيدولوجيا.

ولكن كيف نكتشف ما ألمحنا إليه في تدرجات وتطورات متباينة للأيدولوجيا عند شعراء السبعينات وجماليات هذه الأيدولوجيا عبر الابدعين الذين أشرنا إليهما -البنية باعتبارها بعداً صريحاً، فعلاً للأيدولوجيا- ومجموعة المقولات والمفاهيم، والتصورات الذهنية المبنية، داخل النص والدخلة ضمن تركيب النص، أي ضمن بنيته، باعتبار كل ذلك بعداً ذهنياً ومستقراً للأيدولوجيا، وباعتبار أن البنية في إطار تركيبها وتشكلها تبحث عن طرق وجدوى للقول أو الوصف أو التاريخ... إلخ.

لذلك سوف أتصور أن هناك بنية لقصيدة السبعينات، هذه البنية لها مكونات وعناصر مستحدثة في اللغة، والإيقاع، والصورة، ومجموعة المدخلات الأسطورية، والحكايات الشعبية، والألفاظ الصائبة، والمألفة في أحيان كثيرة، ومحاولة إيهال النص الشعري في مفامرات شكلية تصل في بعض الأحيان لإنتاج جماليات راقية، وفي أحيان أخرى تنحدر بالنص إلى فوضى كاملة لا يحتملها هذا النص ذاته، فتفجره، ويصبح نصاً ضد نفسه، أو ضد البنية.

وسوف أتصور أن هناك في شعر السبعينات بنية /مركز مهيمنة،

بنية طامحة، وجامحة، وطاردة للمالوف والسائد، ومغيرة، ومتغيرة دوماً، وبالتالي فهي محققة للبعد الأيدولوجي الواضح في أقصى صورته وتجليه.

وأتصور أيضاً أن هذه البنية الطامحة استطاعت أن تعمل على استنهاض وتشغيل البعد الأيدولوجي المستتر وتسكينه في أحسن صورته. هذا البعد كما أشرنا هو مجموعة الأقوال والمفاهيم... إلخ.

وبالتالي، إزاء هذه البنية/ المركز المهيمنة، نشأت أشكال متدرجة على سفح هذا المركز/ تابعة، ومفتحة دائماً على هذا المركز، وتسود بهذه الأشكال جماليات مختلفة تجعل منها مجرد صور وأشكال تدور في فلك البنية الأساسية.

ولأن ما يهمننا هو البنية/ المركز المهيمنة، بوصفها محققة لما نصبو إليه من إيضاح، فمفوس نركز عليها وأضعين في اعتبارنا أن كل إيضاح قابل لاستشكال نقدي، واختلاف، مع إعطاء النماذج الدالة على ما نحاول استيعابه، وسوف نعطي هامشاً أيضاً للأشكال المتدرجة في فضاء المركز، والتابعة باعتبارها نافية للأيدولوجيا التي تنطوي عليها الصفة التغييرية والتثورية التي نشأت ونمت وتطورت في ظل التجربة الشعرية في السبعينات.

وقبل أن نوضح ما أشرنا إليه باختصار نماذج تطبيقية للشعراء، أريد أن أثير إلى أن شعر السبعينات قد مرّ بتحويلات تطورية متعددة، ومستمرة، وأحياناً انقلابية، في محاولة القصيدة لتحقيق أقصى جماليات، ومن الطبيعي أن تتخلف بعض النماذج في القصيدة، وقد نتج نماذج أخرى في تحقيق هذه الجماليات، وقد يخرج نموذج ثالث عن دائرة الجماليات ليدخل في دوائر أخرى تنتمي إلى الوصف أو القول، أو الحكمة... إلخ.

وفي إطار تلك التحويلات والتغيرات المستمرة للقصيدة، عاش الشعر حالة من التوتّر. ما زال يعايشها إلى الآن بين مدشنتين لتجربة الشعراء ومتحمسين لها، ومنظورين لتأسيس بيان جمالي لها، ورافضين للتجربة ككل، ورافضين للألحان الجمالية التي قامت عليها القصيدة في السبعينات.

وإذا كان شعراء السبعينات قد طرحوا أفقهم الشعري، بشكل حديث وهامشي في مطالع السبعينات، فهم في الثمانينات، وإلى الآن، يطرحون نماذجهم بقوة واستبسال يحسدون عليه، يرغم ما يعانيه بعض هذا الشعر من رفض جماهيري عام، ورفض ثقافي أيضاً.

في ظل هذه التحولات نرى أن نموذج القصيدة الذي قدمه الشاعر حلمي سالم في ديوانه وحيثي مزروعة في نماء الأرض^(١) لا يحقق الجمالية التي نجدتها في قصائد ديوانه الأخير «فقه اللذة»^(٢)، وينطلق هذا القول أيضاً على الشاعر محمد سليمان الذي لم تكن قصيدته قد

تخلت عن شواذب الستينات، فمن يستطيع تخليص ديوانه الأول «أعلن الفرح مولده»^(٣٦) من تلايب شعر عفيفي مطر.

إن نستطيع أن نناقش كافة النماذج التي بين أيدينا لشعراء السبعينات، ولكننا سنختار أكثر النماذج المحققة لما أردنا إيضاحه. وأرى أن الشاعر حلمي سالم تطبيق عليه الشريط الذي نراها قد كُنت شعر السبعينات، فهو ولد عام ١٩٥١، والتحق بكلية الآداب في أواخر الستينات، وعاش الأحداث الكبرى التغييرية، وتماس مع العمل السياسي المباشر في الجامعة، وفي مظاهرات ١٩٧٢ قُبض عليه مع المتظاهرين واعتقل، وأمس عام ١٩٧٧ مجلة إضاءة ٧٧ (النقل الأساسي لكافة المقولات والإبداعات لشعراء السبعينات في تلك الفترة)، أصدر أول دواوينه «حبيبتي مزروعة في دماء الأرض» عام ١٩٧٣. وهو مازال يبدع ويحرب ويطور، فقد أصدر بعد ذلك ستة دواوين، آخرها «فقه اللذة» عام ١٩٩٣، وعاش تجربة الحرب في بيروت، وأنشأ ديوانا حمل عنوان «سيرة بيروت»^(٣٧). إذن فالشاعر حالة نموذجية في تماسه وتشابكه مع الأحداث الكبرى لهذا الوطن، وتجلي هذا التماس والتشابك في شتى نصوصه الشعرية، مستشرفا وفقا جماليا مختلفا وحالا لهذا الاستشراف الجمالي المختلف، بضرب أسس البنية القديمة في سبيل بنية قصيدته الخاصة. في كتابه «ألفاد شوقي»^(٣٨)، يقول الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي «ربما كان حلمي سالم هو أكثر شعراء جيله تجريبا»^(٣٩).

لماذا يعتبر أحمد حجازي أن الشاعر حلمي سالم أكثر شعراء جيله تجريبا. ربما لما تات إجابة حجازي وإفيه أو شافية، بسبب أن حجازي يرى في تجربة حلمي سالم «هذه الطاقة التي تتجمع فيها مواهب الشاعر وعواطفه وخبراته وملكاتة فتجعل التجربة اللغوية سبيلا إلى كشف عن الشخصية الشعرية التي لا يجوز أن تختصرها في بعض العيل والتشكيلات النحوية والبلاغية والعروضية»^(٤٠).

هل حقا تتطوي تجربة الشاعر حلمي سالم على مجرد حيل نحوية وتشكيلات لغوية وبلاغية وعروضية فقط لتختفي الشخصية الإنسانية للشاعر. أعتقد أن ذلك يحتاج إجابة ليست بنعم أو لا، بل يتطلب منا أن نضع قصائد شاعرنا محل نظرنا النقدي متواصلين مع ما كنا قد طرحناه سلفا وإيضاح ما تتطوي عليه البنية.

وأختارنا للشاعر حلمي سالم لا يعني أنه الوحيد الذي يعلا ساحة السبعينات، ولكن نموذج الشعرية يحقق درجة كبيرة من توافق الشريط التي عرضناها، منذ ديوانه الأول «حبيبتي مزروعة في دماء الأرض». والشاعر حلمي سالم يضع تجربته في آتون التجريب والبحث عن بنية متشابكة مع كافة إشكالياتها، في اللغة والإيقاع والصورة واللغة الاستعارية، واللغة التقريرية، والإيقاع الداخلي والخارجي التفعلي والنثري، بعد ذلك، والصورة عبر أشكالها المختلفة.

ونورد على سبيل المثال أول قصيدة في أول ديوان عنوانها «مكابدات كتابة قصيدة» تقول القصيدة:

(١-) يشطرني الحرف الموجع نصفين

نصف يعوي في أحشائي

ككلاب ضالة

والنصف الثاني يزار في شرياني

كالمردة

٢- أتقص كالأمعاء المسمومة

أنمد وأنجز كثور معنوه القرنين

أنفطر كحبائت الرمان النثي

أنششق- ظمأ... حيلًا- كالأرض

أتمصر كسماد حي

٣- ينطلق الكبريت مخاضا ودماء

قابلة الضوء الوحشية

تشطر رمعي شطرين

شطر ينترج على الورقة

والشطر الثاني يتوصل في رثتي

يبقي... ينخري

كالداء الأزمن^(٤١)

ربما لا تقدم القصيدة سوى أننا إزاء شاعر قادر على تطويع اللغة في تشكيلات إيقاعية، وصورية، لتصل إلى بنية خاصة، تصبو إلى حفر ملامح. محاولة أن تتخلص من السائد الستيني، برغم أننا لا نستطيع أن نخلصها من تأثير شعراء سابقين مثل عفيفي مطر على وجه الخصوص. ورغم ذلك استطاعت القصيدة أن تقدم لنا شاعرا ينهض بجديد، ويخسر بقدم تجربة جديدة. إذن ما هي العناصر التبشيرية التي تنطوي عليها القصيدة، محاولة التخلص من التبعات السائدة آنذاك، ومفائلة بصعوبة من هذه التبعات.

تقدم القصيدة مجموعة صور تبدو للوهلة الأولى منفصلة عن بعضها البعض، ومفككة، ولا يجمع بينها سوى الإيقاع الموسيقي العاد الذي يؤدي إلى التماسك الوهمي الذي نراه في قصائد أخرى.

وعندما نقالم رويدا رويدا، سنرى أن هناك علاقات تراسلية تنشأ بين كل صورة وأخرى لتعطي هذه النوية/ الأساس شرعية جمالية في بنية القصيدة.

تتقسم القصيدة كما نرى إلى ثلاث فقرات، كلها تبدأ بجمل فعلية.

- يشطرني

- أتقص

- ينطلق

خلال صور ممزوجة بحوارات قصيرة، هذه الصور التي تملك جراءة المفارقة.

شريط القطارات كان يوازي تجرير ودة

اجترأ الشاعر على مقارنة وموازاة عنصر من عناصر الحياة الاجتماعية بحركة في الطبيعة، وهي حركة تجرير الودة.

إن قراءة مطلع القصيدة يدلنا على أن الشاعر يتأمل رحلته من القرية إلى المدينة وهو يستقل قطارا، فيسرد ما رآه، ناقلًا لشعرية الأشياء التي يراها.

إن الشاعر هنا لا يبدع ولا يقول ، ولا يصف، لكنه يبني ويشكل، وتأتي أشكال الوصف والبوح والتأملات خادمة ومطوعة لهذه البنية مستشفرة رؤيا وعلمًا يكشف لنا عبر هذه البنية الخلاقة:

(من أشمل الورد أرجوحة؟

والطفولة جنبه؟

والسديم رحيلًا إلى الجنة) ^(٣٨)

ثم:

(سالت القطارات، كان شريط القطارات زغردة لا تحد،

أجاب، تعال، فمن طرز الراس ، بالاشتهاءات؟

حرد كعب الصغير من النوم؟

أطلق هذا الصغير ؟ ألفرابه) ^(٣٩)

إلى أن يقول الشاعر:

(غفوت قليلا

وكنك أرى النهر يجري) ^(٤٠)

ويسترسل الشاعر في بناء صورته، وسرد تأملاته، ووصف ما يرى بطريقة خاصة خاضعة لبنية خاصة، عبر إيقاعات متنوعة ومتقلبة من الخفوت إلى الوضوح الصوتي الإيقاعي، وعبر حوارات ضمنية مكثفة، واستخدام أبعاد مكانية:

(انفرست لافتة أولى:

القاهرة) ^(٤١)

هذا الشاعر يعي قيمة السرد والوصف والقول والتصريح والتأمل، من خلال حركة في بنية متكاملة تخترق البنية الكلاسيكية، بجراءة غير مألوفة في هذا الوقت، والقصيدة مبدلة بتاريخ ٢١ مارس ١٩٧٥.

تعمل مكونات القصيدة -التي ينشئ الشاعر بينها علاقات جمالية وبنائية- على إيقاظ واكتشاف بنية مغايرة ، رابطا أجمل ما يكون الربط بين كانتات لغوية وشعرية متحركة بين أشكال مختلفة ، بين فتح نافذة القطار ، وفتح تجربة في الحياة، وتعمل الجملة الشعرية على تشغيل الجملة التي تليها في ترابعية جمالية. انظر الفقرة :

(أفتح نافذة

وإني أن الفقرات لا تقتصر على أنها جمل فعلية فحسب، بل إن الأفعال هنا أكثر مما يحتمله جسد القصيدة، لكن هذه العلاقات التراسلية بين هذه الأفعال تنتج دلالات متواشجة تشحن القصيدة بظلال ربما كابوسية، ربما إيجابه بالأجواء التي يعيش فيها الشاعر. فلنتأمل هذه الأفعال مرة أخرى، ولنحاول أن نكتشف مدى قابليتها لصياغة هذه الحالة الكابوسية.

(يشطرنني، يعوي، يزار، أنقلص، أنمد، وأنجزر، أنفرط، أنشق، أنخص، ينقلق، تشطر، يتحصل، يبقى، ينخري) .

من رصد الأفعال السابقة في القصيدة نجد أن الذات الشعرية تقع تحت سيطرة قوى طاغية، فهي مهددة بالانشطار، وعواء الكلاب الضالة، وذيئير (الردة)، وهي إزاء هذه الأخطار التي تهددها لا تجد إلا التقلص، والانفراط الذي يعني الضياع، والتشقق، والانفلاق.

ويبدو أن صياغة الفقرات بهذه الكيفية، واختيار هذه الأفعال التي توحى بهركة عالية: المد، والجذر، والانشطار، والانفلاق، والانشقاق، تعطي القصيدة ديناميكية خاصة.

أما شحن القصيدة بأصوات المواء والذئير، والانشقاق، والانشطار فيوتر أجواء القصيدة هذا التوتر الفني.

إن اختيار الشاعر لكمية الأفعال، ونوعيتها، خالفاً، ومنتجا هذه العلاقات التراسلية بينها وبين بعضها وحركتها، وصوتياتها المختلفة، باعتبار القصيدة نموذجاً، يهيئ لاستخدام واستحضار أشكال أخرى من التجريب في البنية، مع الوضع في الاعتبار أن القصيدة تخلصت إلى حد ما من سمات القول، والوصف، والتاريخ، والسرد القصصي شعرا، واهتمت على أوليات التركيب اللغوي والصوري، واستشراف بنية للقصيدة من خلال خلق علاقات بين عناصر تكوينها -نحن لا نستطيع أن نتلمس معطيات الإنجاز الشعري في السبعينات من خلال شاعر واحد بالطبع، ولكننا نشير إليه، ونتمسك بدياته.

إذن لا غرابة عندما نستدعي قصيدة أخرى أشعلت حواس الشعراء وأطلقت طاقات التجريب إلى حدود لا تحد.

القصيدة هي « القاهرة للشاعر الراحل علي قنديل. ولأن هذه القصيدة بالتحديد طبقت عليها إجراءات نقدية عديدة، فلا يبقى لنا هنا سوى الإشارات السريعة التي تدلنا على مدى تحقيق الشاعر لبنية مغايرة.

(شريط القطارات كان يوازي تجرير ودة

وكان النساء خواتم ذهبية في الأصابع

تورد للقب ما يعجز الصمت أن يحتويه

وكان المدى صابرا لا يقيم) ^(٤٢)

هذا هو المطلع للقصيدة التي يسترسل الشاعر في بنائها، من

يتهديج موج يصل الشرق بأعصاب الغبطة

أفتح عمقا

تنشطر البقطة في الق الشيخوخة

فاعدل هندامي

أفتح... أفتح تجرية...

القاهرة تتربع على العرش^(١)

وهكذا تتوالد وتتواتر الصور لا بطريقة التداخي المر، ولكن بهدف خلق بنية كلية. ومن خلال إيضاح هذه المجاهل المكانية أمام الشاعر تتضافر الصور والإيقاعات بينها وبين بعضها متناسبة مع التركيب اللغوي، ليعطي أقصى أبعاد تحققت في هذا الوقت البنية، وبالتالي أقصى عناصره للتحقق الأيديولوجي لهذه الطاقة التشويرية التي قلما نجدها عند شعراء آخرين.

إن قيمة شعر الراحل علي قنديل تتبع من هذا الاجترار على إنتاج بنية مغايرة ودالة وقعالية، في حين أن زملاء له في المرحلة نفسها خرجت قصائدهم عن الهدف الأساسي، وهو خلق «بنية مغايرة»، فكانت هذه القصائد تدور في أشكال معلقة دون بنية، هذه الأشكال تجاهد من أجل الخروج عن السائد، ولكنها لا تحقق هذا الحلم/ الهاجس الذي ينتج بنية، سرعان ما نكتشف أن هناك خلايا بيننا، وواضعا، هذا الخل لا يعني تخريب وتشوية البنية السائدة، والمهيمنة لاكتشاف وإبداع بنية مغايرة، ولكن هذا الخل يدلنا على أن التجريب مبالغ في ادعائه، ولا يستبعد كل شعراء السبعينات من هذا التجريب المبالغ فيه، وقد وقعت قصائد كثيرة خارج هذا التجريب الفني، وخارج طموح البنية المرتكزة على البصرية، ليست مجرد أشكال بصرية، أو تجريبات لغوية، هذه التجارب التي أسقطت من حسابها نيل المعنى في الشعر، هذا المعنى الذي يتجلى في البنية.

في قصيدة عنوانها «ممالك» للشاعر عبد المقصود عبد الكريم، نقرأ:

(دولة القلب جاورت دولة السل وانهارت،

يفزع سكان القلب، يهاجرون في الجمجمة

أنصب مخي خياما تقويم شر الفناء وشر الفخاسة

انتب في الحرمان - كنز الطهر - عن صدر غير مسلول^(٢)

وبعيدا عن البحث عن شيء في هذه الفقرة، فالشاعر يلجأ إلى استخدام أشكال بصرية في القصيدة من خلال التصغير، والتكبير، والنظ الرفعة. وهكذا أشكال مجردة من البنية، وإسقاط لنيل المعنى في الشعر.

وهناك قصيدة للشاعر حسن طلب بلغت في الاعتماد على الشكل البصري ذروة لم يبلغها شاعر آخر في قصيدة «بنفسج للحييم». في ديوانه «سيرة البنفسج»، ونشرت وقت كتابتها في مجلة النوحة القبطية، وقدم لها الناقد رجاء النقاش، وهذه القصيدة تعتمد على

الشكل البصري المحض، والشكل الخارجي للشعر، وهناك تجارب اعتمدت على التراكم الكمي للصور المتواترة التي تتداعي في استطراد، وليس في بنية، وذلك نجده في بعض قصائد ديوان «الخضراء» لأحمد ريان، فنقرأ في قصيدة «البوابة»:

(مطر من الحناء فوق القلب

البرق من تلاء طفل فارع الحزن

من حجر البيوت رأيت طفلا آخر

قفزعت، قلت اللون بني على جسد الصغير

اللون محترق

وقلبي غارق في غرين الطفولة الغريبة (التي لم يعرفوها)^(٣)

ومن التجارب التي تنشأ على التضاد اللوني، نقرأ لأحمد ريان بعنوان «يفني الكورال على السلام الرملة»

(يحاصر الأصفر الهواء والخلاء

يصبح الأصفر نومة تلف على الصخر

والأسوار، يقترب الأصفر

من القفار

يدوس التراكيب^(٤)

وهكذا تسمح القصيدة في الشكل وأيس التشكيل في تواتر الصور وليس البنية.

ويقع تجارب الشاعر محمد عيد إبراهيم في هذه المساحة التي تعتمد على حذف عوامل الربط بين عناصر القصيدة، وترك القارئ لخلق جملة وقصيدة جديديتين، ففي ديوان يحمل اسم «قبر لينقض» نقرأ للشاعر تحت عنوان «تبضعت من دمي».

(إنه السؤال

ظلنا عبر نافذتي

له لون الصحاري

لي داهية

كبرياء يحناء أغنية تاتمر

انحنى الليل

قومي إلى الشمس في جسمه

هل بكاء

مقضي

على

أن أعود حجرا محرما

يحن على القطرة^(٥)

إن هذين النموذجين الشعريين يظلان ويمكّن مساحة الزمن البائس من أوائل السبعينات إلى الآن. النموذج الأول يبدع بنية مخترقة ومغايرة للبنية السائدة، سعيا نحو تشكيل وإبداع بنية تحقق أقصى

لملوح جمالي أديولوجي معبراً عن هذا الألق التثويري الذي بشر به جيل السبعينات بشكل عام، والنموذج الآخر قفز خارج البنية، هذا النموذج الذي يثيق عن ارتباطك في الوعي الجمالي، فينتج نمونجا مشوهاً، وبالتالي يقلل من قيمة الأديولوجي الساعي لصياغة وجدان يطمح إلى تغيير.

بين هذين النموذجين يقف النموذج الثالث بحيداً تام، ويعتبر هذا النموذج امتداداً لتجربة قصيدة الريادة وما تلاها، وبالتالي لا يتجاوز الإطار السائد، هو نموذج لا يطمح إلى بنية، ويحصر في القول الصادم أحياناً وطرح محرمات دينية أو جنسية في القصيدة، ويعتمد على الوصف الاستاتيكي الذي لا يخرج من جوهره عن النمط السابق، ويتوفر هذا في بعض قصائد الشاعر عبد المنعم رمضان، مثل قصيدة «إسكندرية» من ديوانه «القبارة»، وأحياناً يتسربل هذا النموذج في تقنيات السرد الشعري فقط، دون تلويح هذا السرد في بنية فعالة، ونجد تلك الطريقة عند جمال القصاص الذي يقول في قصيدة «الشارع الكبير»:

(شرطي يهرع

يخرب كفا في كلب

ويحملك ... يتزمرج... ينصرف

«المرأة تضحك، والرجل يغني»

تتسع الرقعة

يتقوس تحت فراغ الظل

شريط المدخل

الشارع يرتفع... ينخفض

يففو في قلبي

وأنا أمضي

مفتوناً بالآبني

أأكل في وهج الأشجار

المصلوبة فوق الشط^(٣)

ونجد لهذا النموذج الوسطي تجليات مختلفة، فهو يظهر في اللغة ك مجرد لغة أحياناً، أو ثياباً حاملة نافلة لمنى فقط، هذا الشكل تمثله بعض قصائد الشاعر حسن طلب، هذه القصائد تعتمد على اللغة ك اكتشاف قاموسي، وليس ك اكتشاف بنياني وفعال، اعتماداً على اللغة كإصاة وجرس ظاهري.

هذا النموذج الثالث الذي اكتفى بأن يتعامل مع عنصر واحد من عناصر البنية، واستغرق فيها، ووقف بحيداً، ولم يشتبك اشتباكاً فعالاً مع البنية القديمة، ولم يخرج عليها، ولم يقدم على إبداع بنية، ربما كسباً واهماً لمساحة من التعاطف، هذا النموذج يمثل حلاً وسطياً، ولا نستطيع أن نقول إن هناك شعراء بكاملهم يمثلون هذا الاتجاه أو هذا

النموذج، وهذه القصائد توجد لدى عدد وافر من شعراء السبعينات، عند محمد سليمان، ومحمود نعيم، ووليد منير، وقصائد عند الشاعر حلمي سالم في ديوان «سيرة بيروت»، هذه القصائد تمثل النموذج المحايد الساكن، المتألف الذي يتخلل عن الراديكالية التي يطمح إليها ألق الشاعر السبعيني في تجلياته النظرية، فاستجاب هذا النموذج للمؤثرات الخارجية الضمنية المستترة لأديولوجية الشاعر. نقراً للشاعر حلمي سالم:

(يلمسنني وتز، فأجاوبه

يسلمني لامرأة تطلب حصتها من عمري

فأؤاخيها، وتؤاخي

وتحاكي حالتها الخطوفة في تكويني^(٣)

ونحن أن نخوض في لبح الاستدعاءات الكثيرة للنصوص الشعرية نجد أن الشاعر السبعيني نفسه قد خوض في هذه الأشكال الثلاثة بمقاييس مختلفة، وقد يكون أحد هذه النماذج الثلاثة قد استغرق معظم تجربة الشاعر، مما يجعل معالجة ذلك الأمر صالحة في مجال آخر. لكن هذه النماذج الثلاثة ترصد المدى الذي تحقق فيه البعد الأديولوجي الطامح للتغيير والتثوير في السبعينات.

أما البعد الأديولوجي الضمني أو المستتر فهو يمثل هامشاً على مكنها، ولكنه يدلنا على الهاجس، والشعور الذي يطارد الشاعر، ويكشف هذا البعد أحياناً عن حالة الذات الإنسانية في فرحها، وحرزها، وانتصارها، وهزيمتها، وهو دائماً يقدم الذات عبر مقولات وتصريحات، وروح، وأعراف، يقدم الذات في اختنائها بحالة، أو رفضها في حالة أخرى، يرغم أن هذا البعد ما هو إلا أحد عناصر مكونات البنية التي دائماً ما تبحث عن شكل لتسكين هذه الأبعاد الضمنية.

إن هذا البعد الأديولوجي الثاني المستتر يتربك ضمن عناصر البعد الأول الصريح، هذا البعد الذي يمكن ويتجلى في مجموعة المقولات والتصريحات والتفريزات والمهايم داخل النص.

وإذا كان الشاعر السبعيني استطاع أن يقدم بعض النماذج التي تحدثنا عنها سابقاً، طموحاً نحو بنية مخترقة ومتشابكة مع البنية السائدة، فهو هنا تتعدد صوره ومواقفه، وتختلف أشكال القول، وأنواع الوصف، فهو مرة يجلد ذاته بقسوة، وهذا ما يفعله ماجد يوسف:

(ويحدي في ساحة المعنى

بلا عدة

ولا حاضر

ولا علامات

تلاحقني الكلا لعة

وتدفعني لجلد الذات)^(٣٨)

ومرة يسخط على هذه الذات، ويتنكر لها، ويقسمها في صورة
مبتدئة. يقول الشاعر محمود نسيم:

(كيف اعتدت هذا المشهد اليومي: رائحة الذباب

وجلستي، مستمتنا، في لذة

عري اليدين على الجدار

كتابة الشعر الرديء، تشابه الكلمات

تذكريات موتى، وانتهاك محرمات)^(٣٩)

وفي القصيدة نفسها، نقرأ:

(كيف احتملت طبيعتي

وحملت إرثي من غوايات المساء)^(٤٠)

ونقرأ للشاعر عبد المقصود عبد الكريم:

(أخذ لحظة

أرى أمي بالطين توارى عورتها

أراها طبخة

وكل إخوتي بالجوع ماتوا

وأنا أضع خبز للمرارة

أدع ممالك أحزاني

أنشئت في بيوت من حجارة الكابة

أعشق الذين قوتهم قهوة السواد وخبز الفهاية)^(٤١)

ونقرأ أيضا للشاعر:

(سفر طويل، توكا على موتي

سفر طويل، أخلع عنك بعض الهزائم

تعر أنت، هزائمي أتوكا عليها

وأهش بها على هزائمي)^(٤٢)

ونقرأ للشاعر رفعت سلام:

(تلك أيقنا الحضيئة

فأفتحي

لا نجمة تأتي

لا طير يرق على حواف القلب

لا يتجر الصمت المريب عن الفجأة والذهول

لا شيء

والقلب انحدر، لا قرار

لا قرار

تلك آيتي اللعينة

فأفتحي شباكك العلوي

لا يأتي

سوى ليل المرآتي

والجزازات القديمة

والعويل)^(٤٣)

ونقرأ للشاعر حسن طلب:

(في الزمن التحسي

من السبعينات الأتس

ثيل يترأس

يتسلل بين الوقتين

ويسرق تاج الوجهين

ويصعد نحو الكرسي

ويجلس

والثيل يسيل كما كان يسيل

فلم يتقلب في مجراه

ولم ينيس)^(٤٤)

النماذج كثيرة ومتعددة ومتنوعة، تعرض الذات لموقفها ورؤيتها،
وهزائمتها، وشتى تقلباتها، وأحيانا نجد هذه الذات فرحة ومستشرفة
لأفق أجمل وحياة أفضل وأرق، وأحيانا ثالثة نجد أن الشاعر ينشغل
بوصف أعضاء جنسية لامرأة، والعزف على هذا الوتر الحسي، ونحن
لا ندين ذلك إلا إذا كان طارئا على البنية، على الحالة الشعرية التي
تستغرق القصيدة، وكما أن الشاعر ينشغل بهذا الأمر ينشغل أيضا
بمدهشات أخرى تعطي للقصيدة توترا وقلقا، محاولا أن يصطدم مع
المألوف الأخلاقي والديني، فقط.

ومن النماذج القليلة التي اقتبسناها يقدم الشاعر السبعيني في
أظلم حالاته ذاتا منكسرة، ومنهزمة، تنسحب نحو انشغالات
بالمحموس والجسدي، وربما يكون الشاعر محاصرا بزمن مهزوم
تضيع فيه الذات على المستوى الواقعي، فتحاول أن تخلق ذاتا فنية،
كمعادل موضوعي لهذه الذات المفقودة. نقرأ للشاعر جمال القصاص
في قصيدة بعنوان «سأفني لك» وهو يهديها إلى جمال القصاص:

(ها أنت يا جمال

غادرتك الأعراس القديمة

للهم المنكوبت

ووردة الانقراض تستريح،

لعمك الرفيف)^(٤٥)

ونقرأ للشاعر محمد سليمان مؤكدا ذاته:

(أصباحني الآن ... ألهو معي

أتحول في الوقت صخرا ونجعا وأغنية

أتحول بحرا وضوفا

والمشاركة أن تكون أكثر وطأة، فلم تكن السبعينات والثمانينات بكل ما حملته من انكسارات على المستوى المحلي والقومي والعالمي إلا تعميقاً لمعنى الهزيمة، وإمعاناً في تهيش دور الشاعر، وتجنيراً لعزله، مما دفع الشاعر إلى الانزواء في صيفه وهيمومه الخاصة، وظهرت جماليات تجرد «الذاتية»، وربما يكون ظهور قصيدة «التفاصيل اليومية» وهيمته أشكالها، وتعدد صوره، رد فعل لهذا الانزواء الذي فرضت ظروف السبعينات، برغم حمص حالة اللاحرب والسلام في ١٩٧٣، هذا الحمص الذي كان من المختصر أن يفرح به الشعراء، وبرغم نشوء الأحزاب، مما يعني أن عصرنا من الديمقراطية قد أتى!! إلا أن هذه الأحداث بعينها أبعدت الشعراء رويداً رويداً عن المشاركة الجماعية، وأوجدت حالة من الانفصال التام عن الفناء الجماعي، والاستغراق في تجلياتهم الشعرية ذات الملحى الفردي والذاتي، والانسحابي.

وربما في الآونة الأخيرة -حفظ- تلح بعض قصائد للشعراء السبعينيين بدأت تخرج من هذه الأزمة، مما سوف يلزمنا بتقديم بحث آخر يتعلق بـ «التحولات والتطورات الأيديولوجية عند شعراء السبعينات» راصدين هذه التحولات عبر السنوات العشرين السالفة.

فالشاعر في الاقتباسين يحاول أن يثبت أن ذاته مفقودة فيفني لها، حيث إن ودة الأنقاض تهدد دمه الرهيف كما يقول الشاعر. وفي النموذج الآخر تصاحب الذات نفسها وتجاوز الذات الذات، وتلبس معها. ونجد أن هذه النماذج، بكيفيات مختلفة، تنبث في نصوص الشعراء السبعينيين. وإذا كانت هذه الذات معزولة ومتسحبة، فلأنها ذات محاصرة بتاريخ وأوضاع معزولين. وهناك نماذج قليلة هي التي استطاعت أن تستشرف أفقا آخر، فالشاعر في كثير من نصوصه، يرمصد لهذه الهزيمة، هزيمة الذات أو هزيمة الواقع والتاريخ الذي اقتحم المرحلة، ذات شاهدة ومشهودة في هذا الخراب، إلا قليلا، هذا الخراب الذي وزع أشكاله في قصائد الشعراء ليعطي مشهداً، نأمل في تجاوزه، مقابل حالة الشاهد والراصد له فقط.

هاتمة

أثربا أن نقدم الإشكاليات التي تتعلق بتكون شريحة من جيل شعري مدّ بظله على سنوات السبعينات والثمانينات كافة، وشأت ظروف هذا التكون أن تكون ملتبسة بين الشعارات الوطنية والقومية ذات الوطيس، والهزيمة العسكرية الماحقة، وشأت ظروف التجلي

الهوامش

- (١) انظر مجلة الطليعة - العدد رقم ٨ - أغسطس ١٩٦٦ - يقول الأستاذ لطفي الشولي في تقديم المجلة تمتعت منذ واحدة القرون العميقة الثورية تخرج من دائرة الضمائر إلى دائرة الواقع الي، يقول، برغم ما قد يكن هناك من اختلافات أيديولوجية من النشأ تناقلا في إنكارها أبا كانت درجاتها يبدو أن هذه الاختلافات الأيديولوجية لم تعد، كما كان يحدث في الماضي، تشكل طيات أمام اتفاق موضوعي حول وحدة العمل الثوري.
- (٢) أحمد عبد المطي حجازي -الأصالح الشعرية الكاملة- دار العودة، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ - ص ٣٠٢ -متران القصيدة «ابطله وبهذاه» إلى جمال عبد الناصر. وفي طيلة أخبار اليوم لجد أن العنوان تغير ليصبح محمد الناصر ١٩٨٩ -لم يبق إلا الاخترافه ص ٦٧.
- (٣) طاهر عبد المكيك، أقلام عارية.
- (٤) أحمد عبد المطي حجازي -سرجع سابق، ص ٦٦، وفي طيلة أخبار اليوم نجد أن العنوان تغير من «أخيلة للتحاد الاشتراكي العربي» إلى «أخيلة لعبد سياسي»، بيان لم يبق إلا الاختراف ٨٩ ص.
- (٥) أمل نضلة لكناك بين بني زرقاء اليمامة -دار الأرابي ص ٥١ و٦٦.
- (٦) أمل نضلة -سرجع سابق، ص ٦٦.
- (٧) محمد طهاني مفر -مجلة أدب وثقافة العدد ١٢٦ سبتمبر ١٩٩٥، ص ٩٩، مكتوبة في عام ١٩٦٥.
- (٨) ابن مقلان -«لسان العربي» ج١، طبعة دار المعارف، ص ٧٣.
- (٩) د. جابر حمصو -سرجع سابق إيداع - العدد الخامس مايو ١٩٩١، ص ٥٠، والمقال يحمل عنوان مزاحد من شعراء السبعينيات.
- (١٠) طهاني سالم - مجلة الشعر، العدد ٥٦ - أكتوبر ١٩٨٩، ص ٢٤.
- (١١) انظر المجلات التي كانت تصدر في هذا الزمان مثل مجلة «الطليعة» التي كان يرأس تحريرها الأستاذ لطفي الشولي، ومجلة «الكتابة» التي كان يرأس تحريرها الأستاذ أحمد عيسى صالح، فضلا عن الكتب والمطبوعات التي كانت تصدر عن «الاتحاد الاشتراكي العربي».

- (١٢) انظر د. عبد الطيم محمد -الضباب الساراني- تحليل النقال الأيديولوجي للخطاب الساراني، ويريد عبد الطيم أن أحد الباحثين للكركسين أحصى ما يقرب من ثلاثة عشر تعريلا للفرق الأيديولوجي في الأبيات الكركسية بقتل كل منها جانيا محمدا من دلالات هذا الفرع، ص ١٩ -كتاب الأملاني.
- (١٣) انظر كمال أبو ديب -فصول -العدد الرابع- أغسطس /سبتمبر ١٩٨٥، ص ٥١.
- (١٤) كمال أبو ديب -سرجع سابق، ص ٥٤.
- (١٥) حلمي سالم -حمصتي مزجومة في نداء الأفرح- مصدر عن مطبعة آثار المصرية للطباعة والنشر، ١٩٧٤.
- (١٦) حلمي سالم -القهة - دار شرقيات للنشر والتوزيع، ١٩٩٣.
- (١٧) محمد سليمان - أطن الفرح مولد- أصوات - بين تاريخ.
- (١٨) حلمي سالم - سيرة بيرونة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٦.
- (١٩) أحمد عبد المطي حجازي -«لسان عربي» منشورات الغزالي، جدة، ١٩٧٢.
- (٢٠) أحمد عبد المطي حجازي -سرجع سابق، ص ٩٥.
- (٢١) أحمد عبد المطي حجازي -سرجع سابق، ص ٩٥.
- (٢٢) حلمي سالم -حمصتي مزجومة في نداء الأفرح، ص ١٠ و١١.
- (٢٣) طهاني نضلة -الآثار الشعرية الكاملة- مركز أدم الوطن العربي - صاعد ١٩٩٣، ص ٨٢.
- (٢٤) طهاني نضلة -درج سابق، ص ٨٢.
- (٢٥) طهاني نضلة -سرجع سابق، ص ٨٢.
- (٢٦) طهاني نضلة -سرجع سابق، ص ٨٤.
- (٢٧) طهاني نضلة -سرجع سابق، ص ٨٥.
- (٢٨) طهاني نضلة -سرجع سابق، ص ٨٦.
- (٢٩) عبد القصيد عبد الكوكب -زخم لسانك- أصوات - بين تاريخ، ص ١٢، وأجد نشر القصيدة ذاتها في البيان الثاني، ص ١٢٨ مع إسقاط بعض الجمل.

- (٢٠) أمجد زيان - القضاة - دار الكتب - نوفمبر ١٩٧٨ ، ص ٦ .
 (٢١) أمجد زيان - مرثاة الأئمة - دار شعر ، ١٩٩١ ، ص ١ .
 (٢٢) محمد عبد إبراهيم - غير لائق - دون جهة إصدار ، ١٩٩١ ، ص ٦٥ .
 (٢٣) جمال القصاص - خصام الوردة - كتاب إضافة ، ص ٦
 (٢٤) حلمي سالم - سيرة بيروت - مرجع سابق ، ص ٧١ .
 (٢٥) ماجد يوسف - سرازير الأتشي - الملتقى للنتاج الفني والثقافي - يناير ، ١٩٩٤ ص ٥ .
 (٢٦) محمود نسيم - كتابة الظل - أصوات أدبية - الهيئة العامة للصور الثالثة ، ص ٨ .
 (٢٧) محمود نسيم - مرجع سابق ، ص ٨ .
 (٢٨) عبد القصور عبد الكريم - مرجع سابق ، ص ٢ .
 (٢٩) عبد القصور عبد الكريم - مرجع سابق .
 (٣٠) واهت سالم - وردة القوي - الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ٧١ و ٧٥ .
 (٤١) حسن طلي - ٧ تيل إلا التيل - دار شرايفات للنشر والتوزيع ، ص ٤١ .
 (٤٢) جمال القصاص - خصام الوردة - مرجع سابق ، ص ٥ .
 (٤٣) محمد سليمان - أطن الفرح مرثاة - مرجع سابق ، ص ١٥ .



الكتابة على هامش التاريخ:

مصر - الغياب

مي التلمساني

تقدم

هذا المصطلح ذو الطابع الزمني/ الشكلي (ونقصد مصطلح «شفوية الكتابة»، بالإضافة إلى إطلاق اسم «قصيدة التفاهيل اليومية» على عدد من قصائد الكتابة الشفوية)، يقابله على مستوى الكتابة عبر النوعية على حد تعبير إدوار الخراط مصطلح آخر حقق قنرا من الرسوخ الآن بعدما أطلقه الخراط في مناسبات عديدة أخرى كتابه «الكتابة عبر النوعية» (١٩٩٤)، ونقصد مصطلح «القصيدة القصيدة» التي تتميز وفقا له بالوجازة والتكثيف وموسيقية الجملة والتركيب وسيادة السردية وأولوية الحكاية، رغم كونها «أقرب الأنواع الأدبية للشعر»^١، يندرج تحت هذا الاسم وفقا للكاتب مجموعات «مدائن البدء» (١٩٨٩) لناصر الحلواني و«تسبيح الأسماء» (١٩٨٩)، و«السرائر» (١٩٩٣) لمتنصر القفاش.

ومن المصطلحات الجديدة أيضا في نقد الكتابة الحالية ما أطلقه وايد الضطاب على عدد من نصوص القصة القصيرة والرواية والشعر لكتاب مثل أحمد غريب، ومجموعة الكتاب الستة أصحاب مجموعة «خيط على نواثر» (١٩٩٥)، ومن علاء خالد، عادل عصمت، إيمان مرسال، هدى حسين، وغيرهم، وهو مصطلح «تيار الوعي بالأشياء»^٢ الذي يستدعي أحد أهم التسميات المدائية في النظرية النقدية المعاصرة - تسمية تيار الوعي التي أطلقت على أعمال فروبنيا وولف وجيمس جويس ومارسيل بروست. يتجاوز الناقد هذه التسمية وفقا لتطور هذا التيار في الكتابة المصرية الحالية الذي لا يقف عند حدود الاستبطان وتقلت العالم والافتراق، وإنما يفتش في ظل التشويق العام عن الأشياء نفسها، ويقم معها علاقة ما هي أقرب ما نجدها إلى «الرواية الجديدة» التي برزت في فرنسا في الستينات.

وقد رأينا في تقاليدنا لهذه الأعمال الأدبية أن نستقبل بدرجات مختلفة ومتفاوتة حلا من هذه التسميات، دون أن ننفي أيا منها لصالح الأخرى، فما يهمنا هنا - الآن هو أن نقدم رؤية نقدية لملاقة هذه الأعمال بالوطن على المستوى المادي، والوليفية على المستوى المعنوي، وفي أبسط صورهما. فنحنو نحو التوصيف الاجتماعي الذي يجب التوصيفات السابقة دون أن ينكر صحة وملاسة بعض ملاحظها مع ما سوف نورد في هذا المجال. إن عنوان «الكتابة على هامش التاريخ» يجمع بين خصوصية كتابات هذا الجيل، من حيث اهتمامها بالهامش اليومي دون غيره وبالشخصية الهامشية والمهمشة دون غيرها،

مصر في السنوات الخمس الأخيرة في مصر عدد من الأعمال الأدبية الجديدة في مجالات الرواية والقصة القصيرة والشعر، لكتاب لم ينشروا أعمالهم الأولى إلا في نهاية الثمانينات أو في فترة التسعينات نفسها. يبلغ معظم هؤلاء اليوم نحو ٢٥ إلى ٣٥ عاما، ويمثلون في مجملهم أغاندا، مهما من وراثة الكتابة الأدبية في مصر. والملاحظ من قراحتا المقالات والأبحاث النقدية الماكبة لهذا التيار الإبداعي - وهي نادرة لا تتعدى في أحيان كثيرة مجرد المقابلة التقليدية - أن ثمة تباينا واضحا في استخدام التسميات والمصطلحات النقدية التي يراة منها تصنيف هذه الكتابة، وإدراجها داخل نسق تاريخي، نوعي/شكلي أو مضموني معين. نجد، على سبيل المثال، أن البعض يطلها بوصفها جزءا مقطعا من تاريخ الأدب في تعاقبه أو ديكروريتها، فيطلق صفة «الجيل» على بعض هؤلاء الكتاب وكتاباتهم (على غرار جيل الستينات في الرواية وجيل السبعينات في الشعر) : يكتب رمضان بسطايوسي مقالا بعنوان «نصوص الثمانينات» يرصد فيه الملامح والسمات الأساسية التي تميز كتابة هذا «الجيل» عما سبقها تاريخيا، ويحتضن الشاعر أمجد ريان عدا من الشعراء الذين يمثلون شبه جماعة أدبية، وينشرون قصائدهم وقصصهم أيضا في مجلتي «الجراد» و«الفعل الشعري»، فيطلق على أعمالهم «تجربة التسعينات في الشعر المصري»، ويرى أمجد ريان أنها تجربة جديدة تعد امتدادا لتجربة شعراء السبعينات مع تطويرها في أحد أهم مساراتها العديدة وهو «جعل العالم المعيشي واليومي يدخل إلى النص بشكل مباشر وأولي»^٣.

وفي الوقت نفسه (مارس ١٩٩٤)، يذهب الشاعر أحمد طه إلى أن القصيدة الجديدة (أو ما أسماه «قصيدة التفاهيل اليومية») تمثل «شفوية الكتابة»، التي تمثل بنورها «مصر» جنيدا ومفارقة نهائية لقوانين الإنشاء التي صاحبت الشعر المكتوب بالعربية حتى بداية السبعينات من هذا القرن^٤. ثم يضيف أحمد طه : «لا تتخذ [الكتابة الشفوية] هويتها من اعتماد التفاهيل الصغيرة، ولا في تثر المفردات اليومية على صفحاتها وإنما في شبكة العلاقات التي تشكل وجهة النظر الكلية التي تلتقط تلك التفاهيل، وفي تدمير الحاجز البلاغي الراسخ وفي هيمنة النسبي على الكلي أي الشخصي على الذات الجمعية»^٥.

وابتعادها عن كل ما يقع في سياق الحدث التاريخي الآتي الذي يتواصل مع، وينبع من، الأحداث التاريخية الماضية، والذي يكتب قيمة جوهرية (يوصفه مثلاً Stimulus) في الحياة اليومية الحاضرة.

من استقرأنا لبعض الروايات والمجموعات القصصية والدواوين الشعرية الجديدة، لاحظنا غياب مصر/ الوطن العربي (الوطن) غياباً واضحاً ومستغرباً من المشهد العام الذي يشكل مرجعية هذه النصوص. ولاحظنا أيضاً أن هذا الغياب يتشكل عبر ثلاث قنوات رئيسية نستدل عليها من خلال تحققها بدرجات متفاوتة في أدب ومسرح الستينات (والذي لا تحدث معه الكتابة الآن قطعة حقيقية): هذه القنوات التي تصل الكاتب بالقارئ عبر شفرة مشتركة في التصور العام للهوية الوطنية هي في اعتقادنا الجغرافيا المكانية والتاريخ المشترك والشخصية المصرية.

المكان هنا في هذه الكتابة غائب بوصفه مكاناً جغرافياً محدداً في العالم، سواء على خريطة الدول والقارات أو على خريطة الأحياء والشوارع والحارات، ونادراً ما يتجسد الحدث في مكان بعينه كما نراه متجسداً بوضوح في روايات يوسف القعيد، وصنع الله إبراهيم، أو في قصص يحيى الطاهر عبد الله، على سبيل المثال لا الحصر. المكان في الواقع هو أي مكان، لا يحمل اسماً ولا تشمله هوية ما ولا يميزه طابع بعينه سوى، ربما، كونه مرتبطاً بذات البدع، ولا شيء أكثر من العناوين ينبئنا بذلك: لم يعد ثمة اهتمام بما «يحدث في مصر الآن» أو «الصر في ير مصر» أو «بيروت... بيروت» أو «تساوير التراب والماء والشمس»، وإنما هي «شوارع الأبيض والأسود» (أحمد يمان) أو «مصر معتم يصلح لتعلم الرقص» (إيمان رسال) أو «مطر خفيف في الغارح» (إبراهيم داود). كما تشي عناوين بعض الروايات والمجموعات القصصية بهذا النفي في المكان، أو باللامكان: «شرفات قريبة» (هنا علي)، «صحراء على حدة» (عاطف سليمان)، «داخل نقطة هوائية» (وائل رجب)، وهو نفي تؤكد القصائد والقصص المتضمنة التي تشير غالباً إلى غرفة الرواية أو بيته أو شرفته أو شارعها (ونذكر لاسم الشارع بالطبع)، والتي تمثل جميعها فواقع بشرية يختفي فيها الرواية ويستغرق فيها متملاً ذاته.

وأحدث هذه النصوص في الغالب الأعم غائبة عما يدور على الساحات السياسية/ الاجتماعية المحلية والإقليمية والدولية، من أحداث جسام. لا نجد فيها أثراً للصروب المتلاحمة، ولا للأحداث الدامية الناتجة من إرهاب الجماعات الإسلامية، ولا للقرارات الاقتصادية المرتبطة بسياسات تحرير السوق، ولا حتى للقضايا النسائية المرتبطة مثلاً بالأحوال الشخصية أو بعمل المرأة التي نجدها في كتابات سكرينة فؤاد وإقبال بركة وسلوى بكر، ولا تقول إنها بالضرورة مطابقة بأن تكشف عن ذلك كله أو بعضه أو أن تكشف عنه

بصورة غير مباشرة، هذا ليس في منظورنا الدور المنوط بالأدب. لكن إبداعاً لا يتفاعل بالإيجاب مع ذلك كله هو إبداع يدعو إلى التساؤل والهشاشة والبحث، الأمر الذي يشغل تفكيرنا الآن ونحاول أن نعتز له على إجابة. ويكفي أن نلاحظ مثلاً أن ثمة حيناً في بعض الكتابات الآن للماضي بشكل رومانسي، سواء بالإشارة لسينما الأبيض والأسود، أو بالإشارة لأحداث مؤثرة مثل موت الزعيم جمال عبد الناصر) قصة «الوحة» لمار فتح الباب، من مجموعتها الأولى «لعبة التشابه» (١٩٩٣).

أما الشخصية المصرية الكامنة في الشعب ذاته من حيث هو أفراد ينتظمون في طبقات وتكتلات مهنية وهرقية وبغيرهما، تلك الشخصية الواعية بانتماءاتها الطبقية وهويتها المصرية، قوميتها العربية، أو ثقافتها الإسلامية، فلا تمثل حضوراً خاصاً في هذه الكتابات إلا بالسلب، فغيابها قد يعني رفضها من قبل الكاتب أو الرغبة في تهيمشها لصالح أنساق اجتماعية أخرى غريبة كانت أو أمريكية، أو على أهون الفروض محاولة استيعابها داخل الشخصية العالمية «النموذجية» التي يفرضها مائسي بالنظام العالمي الجديد، بعد قيام حرب الخليج وتدمير بغداد (انظر على سبيل المثال قصة «عبقري» لعلاء البريري من مجموعة الستة مخطوط على دوائر» (١٩٩٥).

يلاحظ الدكتور مصطفى سويل في مقال عن الهوية الوطنية أنه «من بين الألوان الاجتماعية النفسية واسعة الانتشار في مجتمعنا المصري في الآونة الراهنة داء الانسلاخ المتجدد من هويتنا المصرية. ويصبح هذا الداء عن نفسه من خلال عدة مظاهر، بعضها جزئي أو سطحي مباشر، والبعض الآخر يضرب في الأعماق بصورة غير مباشرة»^٩. يصبح هذا الداء عن نفسه وفقاً للدكتور سويل بأربع طرق مختلفة: نجدها بدرجات متفاوتة في كتابات التسعينات - هي النقد الذاتي الهدام، والهجرة النفسية، والدعوة إلى فناء الهوية الوطنية في هوية أخرى، والهجرة المكانية أو الجغرافية. فإذا كان هذا حقيقياً على المستوى الواقعي المعاش فهو لا يهرب عن نفسه بالضرورة على مستوى الإبداع الأدبي بطريق مباشر: هناك قواعد تحكم عملية إجهاض الهوية المصرية أو نفيها أو تهيمشها، ليس من بينها الوعي العقلاني التحليلي بالوجود داخل وطن يعاني هموما ومشكلات عدة، وليس من بينها الرغبة في إحداث أي تغيير في المشهد السياسي/ الاجتماعي الحالي. هذه القواعد تؤسس لما يمكن أن نسميه الفردانية أو الإغلاء من شأن الأنا-الفرد في مقابل تهيمش النحن-الجماعة. هي فردانية بلا هوية واضحة، فردانية إنسانية كونية محورها الذات التي لا تتشكل بالضرورة وفقاً للتاريخ والثقافة والحضارة المصرية، وإنما تعكس تدهور العلاقة بالثقافة والحضارة بوجه عام والانفصال الحاد عن التاريخ الذي لم يعد سوى مادة مهمة من مواد التدريس في المدارس الإعدادية والثانوية، بلا روح وبلا مستقبل.

لكننا لا ننكر وجود أعمال تسائل الواقع السياسي بشكل مباشر مستخدمة الرمز تارة ومواضعات السيرة الذاتية تارة أخرى، وهو ما نجده، على سبيل المثال، في روايتي إبراهيم عيسى العراء (١٩٩١) ومريم التجلي الأخير (١٩٩٣). وما نجده متحققاً أيضاً بصورة مختلفة في قصص ميرال الطحاوي التي تلجأ إلى بعض عناصر الأدب الشعبي والحكايات الريفية والملاحم الشعبية في مجموعتها الأولى «ريم البراري المستحيلة» (١٩٩٣)، حيث تطلعا وجهه المصيريين المنغريين المذهبين في العراق (قصة «مت الحسن») وملاحم المساة الفلسطينية (قصة «خان يونس»)، فضلا عن مشكلات الحياة اليومية في العاصمة (قصة «موسم الغزلان»).... إلخ. هذا بالإضافة إلى الحركات الأدبية والندوات والمهرجانات التي تقام في الأقاليم، والتي تتطلب منا بحثاً آخر ليس هذا مجاله في علاقة الأدب بالوطن، في ظل مركزية النشاط الأدبي وارتباطه بالعاصمة القاهرة، ونلاحظ رغم ذلك أن عدداً من الكتاب الذين نشير إليهم هنا يقيمون خارج العاصمة، رغم اهتمامهم بنشر أعمالهم في طنطا، وأمينة زيدان صاحبة «حدث سرا»، وهي تقيم في السويس، وميرال الطحاوي التي تقيم في الشرقية، وعلاء خالد صاحب «خيوط الضعف» وقيم في الإسكندرية.

ملامح الغياب

١- تصبح الذات في الكتابة الآن محورا أساسيا من محاور التعبير تنعكس من خلالها مفهوم الكاتب/ الراوية وقلقه الوجودي في مواجهة العالم والأشياء، في ظل غياب الحركة الجماعية التي من شأنها أن تبديد هذا القلق، أو أن تخفف من غلوائه، وفي ظل انتفاء البور الذي قد تؤكده الجماعة للفرد، وغياب الفعل، وتفتت قيم فكرية أيديولوجية ودينية كثيرة، فضلا عن ظهور أنساق قيم جديدة تمسكها المصالح الفردية والرغبة في الاستحواذ على أبسط الأشياء، بدافع تأكيد الذات، والاستخفاف بكثير من القيم الجمالية الراسخة على مستوى الإبداع الأدبي والفني، والإغلاء من شأن الذات-الفرد في مقابل الانسلاخ من جسد الجماعة. يكتب أحمد يعاني:

«أحب غرفتي حيث الكتب مرصوصة

تناسب ٣٣ سنة من النوران حول الذات»^{٢٤}

الغرفة والكتب دليلا عزلة أكيدة، اختيارية ربما ، ولكننا نتمزج الكاتب في النهاية من مجرى الحياة السائرة خارج حدود الذات التي لم يكف الشاعر عن النوران في فلكها... منذ مولده. ثم يكتب مشفرا لاحتراق المنزل (الذي يضم جميع أهل البيت كما يضم ذاكرة كل فرد ونكرياته):

« وفي هذه الشساعة

أن تكون الساعة أية فائدة

حيث ساعرف الوقت عندما أنظر لنفسي»^{٢٥}

إذا كانت كتابة الذات عند شعراء اليوم تعبيرا عن العزلة والإحباط في مواجهة الآخرين والتاريخ، وصورة أكثر راديكالية وأشد رفضا للوجود الإنساني المجتمعي ككل مما نجده عند شعراء السبعينات، فهي لا تكشف، رغم ذلك، عن تصالح ما مع النفس، بل على العكس يظل الصراع قائما بين الأنا والنحن من ناحية، وبين الأنا الشاعرة والأنا الواقعية من ناحية أخرى. تكتب إيمان مرسال في قصيدة بعنوان «تأريين الوحدة» أنها ستصطحب أول رجل يقابلها في الطريق لتحكي له وحنثها في مقهى جانبي... لتقول له بنصها:

« إنني يتيمة

ويكتظظ أن هذا كاف لكتابة قصائد جيدة،

الأمر الذي ثبت فشله...»^{٢٦}

كما تكتب في قصيدة «لي اسم موسيقي»:

« لا أذكر... متى اكتشفت أن لي

اسما موسيقيا، يليق التوقيع به

على قصائد مؤنونة، ورقعه في

وجه أصدقاء لهم أسماء عمومية،

ولا يفهمون المعنى العميق لأن

تمنحك الصدفة اسما ملتبسا

يثير الشبهات حولك

ويقترح عليك أن تكون شخصا آخر»^{٢٧}

ونرى ذلك الصراع الدائم بوضوح في رواية علاء خالد الأولى «خطوط الضعف»، حيث تقول الراوية: «لكن يظل هناك أمل آخر، ذات أخرى ترصد تلك الذات الضعيفة، وأن لحظة اليأس لن تصلها ذات واحدة. أمل بالتمدن، وأكثر من ذات تتحرك بدون نقاط تتوحد فيها (...)، ذات مراقبة وذات مراقبة. والرحلة التي قطعتها كانت لتصفية مذهب الذات المراقبة»^{٢٨}. يرجع الراوية إلى واحة سيرة بحثاً عن ذات ورغبة في لم شملها واستيماب تدمعها. هو إذن اغتراب من نوع آخر، داخل الوطن وخارجه في الوقت نفسه، تحكمه محاولات التلصص والاستشكاف واختبار تلك الذات المعنوية في «مجتمع آخر» له عاداته وطقوسه الأتلية الصارمة: «كانت المسافة التي قطعتها بعيدا عن الإسكندرية كفيلا لأن أفكر وأعيش بدون أجساد أحبها أو أكرهها. كان الغارق بين المكانين ليس عمق التفكير الذي يتولد بالمسافة بل الغياب المادي لأجساد وكلم من المشاعر تحيط بي، كنت أبعث عن غياب مادي للكثيرين غير الموت»^{٢٩}.

يستمرسل رواية علاء خالد في تحليلات ثقيلة ومبهمة في أحيان كثيرة، ويستغرق لعبة اكتشاف مبررات وبنوافع سلوكه عبر سلسلة من التاملات الفلسفية والسيكولوجية يحثل الخوف والموت والجنس (الوجود

الأشوي) والمعرفة والكتابة مكانا مهما فيها. هي رحلة في المكان والزمان من ناحية، ورحلة في الذات من ناحية أخرى، فتتبعها بقدر من الفطور حين يسقط إيقاع بعض المقاطع وتسلمها الذي يعتمد على منطق التداعيات، وحين نستشعر انفصالا بين المشروع الأول للرواية وهو الرحلة إلى سيرة، والمشروع الثاني وهو كتابة سيرة الذات في علاقتها بالأسرة وبمحوريها الرئيسيين: الأب الذي مات والأم التي يتوقع الرواية أن تموت حين تتحقق له وفرة المال والزواج.

أما رواية عادل عصمت في «هاجس موت» فيولي اهتماما خاصا للبحث والتفتيح عن «خاصته النهائية»: فهو يتعلم الصيد في فترة المراهقة ليتغلب على متاعبه الجنسية المبكرة، ويندمج في الحركة الطلابية في الجامعة، ليتعرف على الأصدقاء ويقيم علاقات جديدة خارج حدود الأسرة، ويتزوج من امرأة ثرية ليحل مشكلاته الجنسية والعيشية... لكنه في كل حال يكتشف أنه لا يتمتع بذات نهائية واحدة بل هو «مجموعة كائنات تتبادل أدوارها»^{٩٦}.

ويعد الغتراب الذي تتكبد الذات مكانيا واجتماعيا نجد أنه لا مناص من تقبل حقيقة تعددها وتشظيها وتفتتها- الذي يكشف عنه تفتت أزمنة الحكمي أيضا- وتلك عن الرغبة في المقاومة، مقاومة الخوف أو الموت أو الحياة اليومية أو التشظي ذاته. يواكب ذلك حركة مضادة غالبا ما ينقلب فيها الرواية عائداً إلى نقطة بدء ما: أحمد يماني يغادر غرفته ويخفي في قلب العالم، ورواية علاء خاك ينهي روايته بمجموعة من الفقرات والمقاطع- التي تشير إلى شخصيات ورد ذكرها في الرواية- تحمل في مجملها رغبة في الانتماء من جديد بكل هؤلاء، بكل تلك الأجساد التي رحل في البداية لينأى بذاته عنها.

وفي قصيدة إيمان مرسل بعنوان «فالتقي أشياء» تعود الرواية إلى بيتها القديم عبر شارعها القديم وتقر: «إن أحاول اكتشاف طرق جانبية تساعدني على تفادي الألم، وأن أهرم نفسي من التسكع في ثقة وأنا أدرب أسناني على مضغ كراهية تنقذ من الداخل»^{٩٧}.

ويعترف رواية «هاجس موت» بزواج من امرأة ثرية لتحل مشاكله، لكنه سريريا ما يكتشف زيف هذا الوهم: «قد ظننت وقتها أن مشاكلي هي مشاكل وطن، وأن الذي أعطي لي من يدين ناعمين تلعب فيهما الخواتم كالنجوم، كان حلا إلهيا (...)، فكل مشاكلي التي ظننت أنها حلت لم تحل، فلم يحل البيت مشكلة الغربة، ولم يحل العمل مشكلة الجنس، ولم يحل وجودها مشكلة الحب، ومع ذلك تراكم الخوف كالسرطان... وأخذ يكلل الروح»^{٩٨}.

وربما تكون خاصية الكتابة عن الكتابة التي نجدها في مخطوط

الضعف وفي «هاجس موت»، شكلا من أشكال كتابة الذات وعنها، أو لنقل إنها دليل جليل على الإغراق في حالة التأمل هذه، باختيار موضوع الكتابة ضمن الموضوعات الجديرة بالتأمل والرغبة في كسر الإيهام بقدرسية الرواية وأحادية خطابها. نجد الكتابة عن الكتابة في روايات جيل الستينات، خاصة عند يوسف القعيد وصنع الله إبراهيم، هو إذن نمط كتابي ليس بجديد تماما. يقول رواية عادل عصمت إن الكتابة هي محاولة للتخفي وراء شخص أو أحداث أخرى بحثا عن مبررات نفس اجتماعية لاختيارات إبداعية معينة، ويضيف: «تقل الكتابة علي ولا أستطيع أن أستمع، وأظل على سطح كراسي - كالنور- صدى شعري تجعل من كل شيء حقل يصل عطن»^{٩٩}. بينما يكتب علاء خاك في شيء من الرومانسية: «بالكتابة أحاول أن أرى بقعة ولادتي، بالكتابة غشت حتى قبل أن أولد لكي أتمكن من سيرة هذا الجسد (...)، والكلام والكتابة والسفر والكتب والعلاقات والتذكر والنسيان هي مادتي لأعق ذاتي، لأستقطع لها مكانا في اللغة وأيضا في الحياة»^{١٠٠}.

وعن الكتابة أيضا تقول هناء عطية في شهادتها: «هل أكتب لأتحرر! هل أتحرر بالفعل حين أكتب! (...)». في الكتابة أحاول أن أبينها ذاكرة للروح، أن أختصر تلك المسافة المستعصية بين الفارج والداخل، وأمنع اللغة انتصارا مؤقتا لتسمني حقائق مؤقتة»^{١٠١}. هكذا يتحول فعل الكتابة عند مديهي اليوم إلى فعل ذاتي تحرري يؤكد سيطرة الذات كموضوع على مجمل إنتاجهم الأدبي الذي يستثمر ضمير المتكلم بكثرة، ويميل إلى استنطاق الذاكرة بصورة أقرب إلى السيرة الذاتية، سواء في الشعر كما نجد عند إيمان مرسل، وعند أحمد يماني، وهما أبو صالح (أمور منتهية أصلا، ١٩٩٥)، أو في القصة القصيرة عند هناء عطية، وعند نورا أمين (نجم اعتراضية، ١٩٩٥)، أو في الرواية عند علاء خالد، وعادل عصمت، وعند وائل رجب ومنتمصر القفاش في روايته الأولى «تصريح بالغياب» (فيد النشر). هكذا أيضا تصبح الكتابة، بنهر هناء عطية، «البديل الثابت للحياة».

٢- تتعدد مرجعيات النص الجديد ولا تشير أي منها إلى الأوضاع والتقلبات بصفة خاصة أو بشكل مباشر مقصود. ولقد رصدنا مرجعيات النص العالي الاجتماعية، فوجدنا تفاوتات وتباينا في اهتمامات الكتاب والكاتبات وإحالاتهم المختلفة وفقا لاختياراتهم وميولهم الشخصية التي تتبدى جلية في رفضهم بالإجماع، تقريبا، الخوض في مشكلات وعموم المجتمع عبر الكتابة الأدبية.

نشير أولا إلى المرجعية الفلسفية التأملية التي تكشف عن ميل خاص إلى الاستبطان، وإلى تأمل دقائق وتفاصيل الأشياء المحيطة بشكل مكثف، لاستخلاص نتائج وقوانين العلاقة بالذات وبالأخرين- بما في ذلك الجواد.

تبدو فلسفة الوجود والأشياء هنا- في ظاهرها- فلسفة ديكرتية، لكنها في الواقع لا تأخذ من فلسفة ديكرت المقلانية سوى مرحلة الشك، دون وصول إلى أي يقين إنساني أو ديني. لا تتعدى كتابات هؤلاء المبدعين مرحلة التساؤل والتخبط بين الشك الممكن واليقين المستحيل، بين الرغبة في المعرفة واستحالة الإمساك بها... هي فلسفة لا تهدف إلى الوصول إلى الحقيقة المطلقة وإنما إلى فهمها والسخرية من كل شيء.

« قلعة بيتزا دخلت رأسي بين النوم واليقظة

وقصاصة جريدة وسماعة هاتف

هكذا تسلكت المعرفة

وبينما كان الجبن يسيل على وجهي طامسا ملامحه

وجدتني أتعمل تدريجي إلى شريحة جبن كبيرة

تسيل بدورها على فطيرة البيتزا العالمية^(٩)

(ياسر عبد اللطيف، قصيدة «وحدة الوجود»)

إن تساؤلات علاء خالد حول الخوف والموت، وهواجس الموت عند عادل عصمت، ومحاولات إدراك العالم عبر الجسد عند نورا أمين، والاجترار على فكرة الله بشكل عقلاني والسخرية من المقدسات، في بعض قصائد أحمد يمانى وإيمان مرسل، وتحديد الواقع السياسي عبر السخرية من أحد رموزه وهو «الجيش» أو الخدمة العسكرية في رواية منتصر القفاش «تصريح بالغياب»، ليس ذلك كله سوى «خروج من سراب» آخر تحليل للحياة^(١٠)، ينص ياسر عبد اللطيف. يكتب وأثل رجب ويميثم الورداني في قصتهما المشتركة «سكك حديدية خطيرة»: «لم أصدق أن الرب في قدرته رؤية جميع الأماكن في نفس الوقت، ولكنني كنت أحسده على كل حال»^(١١). ويكتب إيمان مرسل:

« ولكن ليس مهما أن يحبني الله

لا أحد في هذا العالم - حتى ممن صلحت أعمالهم-

يستطيع أن يقدم دليلا واحدا على أن الله يهيبه»^(١٢)

بينما يكتب منتصر القفاش في سياق آخر عن تجربة الخدمة العسكرية في مدرسة للتمريض للبنات، ومختلف المواقف التي يتحول فيها «الجيش» إلى نكتة، والخدمة العسكرية إلى وهم تمثيلي كبير: «تتناثر في أرجاء الحوش وتبجون كائنات تتحرك في بطن شديد. كائنات تقف تنظر إلى الهدف- الورقة الصغيرة- ثم تتجأ إليها وكأنها لا تصدق أنه هدف حقيقي. فتقف ثانية عند جوده، ثم تنحني لتلتقطه، وتقبض عليه بكفها أو تمسكه بأطراف أصابعها، وتتلعب إلى صندوق الزبالة الضخم، وتتحرك صويوه، تصل إليه بعد حين من السير والتوقف، وتضع الورقة في جوفه...» (المقطع الرابع من الرواية).

هنا نلتقي معرفتنا ومعارفنا المصيبة- صورة الموت لم تعد غياب أجساد وتحللها فقط، وإنما أيضا الموت الحاضر بغياب الرغبة في

الحياة، وصورة الجسد لم تعد طابو تتعامل معه بالرمز، بل أصبح وسيلة للتحقق وإدراك العالم، وفكرة الله لم تعد تحيل إلى المقدس بالضرورة، والجيش أيضا لم يعد موضع البطولة والفخر والمقاومة وأداة لتحقيق سياسات بعينها، وإنما صورة باهتة لتحلل كل شيء، وتفكك الواقع الأثري لوجوده. كل شيء تحوط لا مبالاة متعمدة أساسها نسبية المعرفة وانتفاء الحكمة- الفلسفة- حتى في حالة استخدام المعارف والفلسفات المتاحة للوصول إلى فهم الذات.

تشير النصوص التي تناولناها حتى الآن، وغيرها، إلى مرجعية أخرى هي المرجعية السمع بصرية التي تشكل عالما مثيرا بذاته، بخيالاته وصوره ونكرياته، بالإحالة إلى عوالم سينمائية أو تشكيلية أو موسيقية. وقد لاحظ كل من أمجد ريان وأحمد طه في العدد الثاني من مجلة «الفعل الشعري»، ورمضان بسطاوي في مجلة «إيقاعات»- العدد الأول، أن ثمة اهتماما خاصا بالحواس التي من شأنها تسهيل قراءة العالم، وبالتفكير البصري والسمعي على وجه الخصوص، مع الاستفادة من اللون المختلفة لتحقيق ذلك.

تستخدم نادين شمس كما يستخدم وأثل رجب في مجموعة «خيوط على دوائر» بعض المصطلحات السينمائية مثل «تلاشي تدريجي»، «ليل خارجي»، «نهار داخلي»، «مشهد ختامي»، فضلا عن اعتماد شكل السيناريو المكون من مشاهد متتالية يتقاطع فيها الحوار مع وصف المشهد. وقد رأينا على سعيدي آخر في «خطوط الضيف» محاولة الرواية العودة إلى لغة سينمائية، لصنع فيلم تسجيلي عنها وعن أهلها، ولكن هذا الفيلم وسيلة لتدعيم الصداقة بين الرواية وأحد الأصداقاء: «كانت الكاميرا هي العين الثالثة بيننا، والمراقبة لصداقة كل منا في اصطفايا الحياة. وما سجلناه كان وثيقة لعلاقة كل منا مع الآخر، هامش الصورة وتاريخها الجمالي، وأيضا لعلاقتنا بالحياة العابرة في تلك اللحظة...»^(١٣).

يحمل الفصل الأول من رواية وأثل رجب «داخل نقطة هوائية» عنوانا يؤكد الاهتمام بالصورة الفوتوغرافية أو السينمائية، «صوت الكاميرا... لك... لك...». وفي هذا الفصل يقدم وأثل رجب صورة أقرب إلى الصور السينمائية-التلفزيونية عن شخص «سينمائيين» لا يحلون بالضرورة إلى الواقع بل إلى صورته في الفن، وذلك من خلال عدة مشاهد من حياة «محمد يوسف» اليومية، والرحلة إلى السوق، وموت الأخ، وعملية الدفن... وكلها مشاهد يحكمها منطق التوليف- المونتاج- السينمائي. كما نلاحظ أن الاهتمام برؤية ونقل التفاصيل من خلال عسة الزوم المكبرة في لقطات كبيرة جدا لم يكن من الممكن أن يتيحها فن آخر سوى فن السينما، مثل حركة النملة في نورانها حول جسد ممدد على البلاط، وحركة الطريق من وجهة نظر الحمار والراكب، أو حركة نرات التراب الملتقة في الغضا، فضلا عن

له علاقة بالتفكير الوجود العميقة التي تخطها من الصباح ومن العياة، تخاف أن تقول إنك وصلت زوجتك اليوم إلى محطة الأوتوبيس لتذهب مع إحدى صديقاتها إلى السفارة السعودية، للبحث عن عقد عمل(....) حوات الموضوع إلى قصة، ولم تعثر مرة أخرى عن الأسباب التي جعلت من هذا الصباح رمادا، ولا تجد الآن في جوفك إلا حقدك على نفسك. اكتب هذه الكلمات التي تتلوى في ذهنك وحقق جيدا أنك تجد مفتاح حقيقته: أنا لا أهتم بالكاتبة ولا بالفن، ولا بالوجود، ولا بالشمس، ولا بالوطن، ولا بورويده المحطة»^(٣٩).

وبالإضافة إلى الإشارة إلى إنتاج النص داخل النص، تحيل بعض النصوص إلى نفس الشخصيات المتخيلة التي يرد ذكرها في نصوص سابقة، مثل محاولات عاطف سليمان تقديم الشخصية الأسطورية في مجموعته الأولى «صحراء على حدة»، حيث يتكرر ذكر «دياب» و«بادرة» وهما من الشخصيات ذات الملامح الأسطورية التي يرد ذكرها في أكثر من قصة من قصص المجموعة.

تكثر أيضا الإشارة إلى شخصيات واقعية من الأدب والثقافة الغربية، والعربية أيضا بقر أدني، حيث لا يخلو نص بعض هذه الأعمال من الإشارة إلى اسم كاتب أو كتاب: يشير عماد أبو صالح إلى صمويل بيكيت، وعلاء خال إلى هنري ميلر وكتاب «مدار الجني»، ويأسر عبد الطيف إلى شخصية نون كيشوت وإلى لوحات ماكس إرنست، ويقدم وائل رجب قصته في «خيط على نوار» بجملة لبول فاليري، بينما تضمّت إيمان مرسل ديوانها بجملة لريجيس بوريه فضلا عن إشارتها إلى ماركس في قصيدة «احترام ماركس»، وتستعين هناك عطية بابيات من شعر صلاح جاهين لتبدأ بها مجموعتها «شرفات قريبة»، كما يستعين إبراهيم عيسى في رواية «مريم التجلي الأخير» بقصائد ومقاطع من شعر محمود درويش، في بداية الرواية وفي بداية كل فصل.

ولذا كان صحيحا- كما يكتب أمجد ريان - أن «النص الجديد متناص بالضرورة، يتحقق من خلال النصوص الأخرى السابقة عليه والمعاصرة له، المشابهة والمخالفة، الأدبية وغير الأدبية...»^(٤٠)، فإن الإشارة الغالبة لكتاب وكتابات غربية، تسترعي الانتباه: هل هي سمة من سمات انفتاح هذا الجيل على الثقافة الغربية، عبر حركة تنشيط حالية للترجمة في مصر؟ أم هي رغبة في تهميش الثقافة الأم في مواجهة الثقافات المستجربة؟ أم أنها محاولة لإثبات الثقافة الشخصية، ودرء تهمة الجهل بالثقافات الغربية والعربية؟ (انظر على سبيل المثال، مقال شريف رزق «شروع في النص الاتي -إشارات وأوهام، إيقاعات، ١٩٩٤)، يظل السؤال مطروحا، رغم كون علاقات التناص أو عبر النصية علاقات مرتبطة بالأب عام، بوصفه بوقته تنصهر فيها كل النصوص منذ الأزل وإلى الأبد في تقاليد وتكرار مستمر.

استخدام تقنيات المونتاج السردي التلخيصي أو التعبيري في الكتابة الذي يتجلى في تقسيم الرواية إلى مقاطع مرقمة (الأمر الذي نجده أيضا في روايتي علاء خالد ومتنصر القفاش)، أو تقسيم القصيدة إلى لقطات متصلة منفصلة تومض وتختفي، وفقا للضوء الذي يلقاه الشاعر على الأشياء والناس من حوله (كما نقرأ في ديوان «صمت قلعة مبتلة» لفاطمة قنديل، بشكل شديد الوضوح).

يكتب علاء خال في «خطوط الضعف»: «لقد اكتشفت السينما آلية مهمة لجوهر الجبال، آلية تعمل داخلها كل الحواس: المونتاج، النسيان والتذكر، عندما تمارب الذات كل عوامل ضعفها ضمن سياق جمالي(....)، تطوير للآلة لم يخص السينما والكتابة وحدهما، ولكن أي إنسان يريد أن يشاهد وجوده، خاضعا لسياق جمالي، من أجل أن يتصله»^(٤١). بينما يؤكد راوية أحمد فاروق في «خطوط على دوائر»: «كان اللقاء صدفة سينمائية بحتة. إذ أن ما أزييه لكم لا يحدث إلا في السينما، فكثيرا ما تمنيت أن يحدث لي مثلها»^(٤٢).

بالإضافة إلى المرجعية الفلسفية التأملية والمرجعية السمع بصرية، نلاحظ أن النص الأدبي يحيل إلى ذاته كما يحيل إلى نصوص أدبية أخرى، من طريق منطق التداخي والتكرار والاستشهاد والإشارة المرجعية. فكما ينكب الكاتب على ذاته يسائلها ويستعرضها ما خفي على وعيه في الداخل والخارج، ينكب النص على نفسه بوصفه عملا مستقلا تارة، ويوصفه جزءا من النتاج الأدبي يتناص معه أحيانا، ويسمي لحاكااته ومعارضته، أحيانا، تارة أخرى. يكتب أحمد غريب في «خيط على دوائر»: «أخذت تمثيت بشعرها وكان الهواد قد سكن، بينما استغرقت أنا في تكوين ما تقرّونه - ناطرا إليها- ومر الجرسون فظن أنني أرسنها...»^(٤٣).

إن كتابة فعل الكتابة ليس بجديد في الأدب المصري المعاصر كما ذكرنا آنفا، لكنه يطلق النص على ذاته في نهاية الأمر ويضعف من سلطة الرواية ومصادقيته في بعض الأحيان، حيث يكسر حواجز الإيهام التي تحيط فعل الكتاب بهالة من القدسية. فالرواية هنا يمتلك، فضلا عن سلطته البديهية (التي نراها تنقلت في الكتابة الحالية رغم كل شيء) وهي سلطة توزيع الأبور وإدارة المسرد وتقسيم الشخصيات، سلطة إضافية هي أقرب إلى سلطة الكاتب نفسه الذي يستمد من القدرة على النقد والتعطيل والابتعاد عن النص، كثنما ليس هو كاتبه، وتتبع عملية إنتاج النص، إلى آخر آليات الكتابة عن الكتابة. هذا ما نجده على سبيل المثال في رواية «عاجس موت» التي تنقسم إلى جزأين بعنوان «كتابة أولى» و«كتابة ثانية»: يعلق الراوية على جزء من الأحداث بعد ما انساق وراء الوصف يتأمل الصباح وجوه الوجود، بمواجهة ذاته في أثناء الكتابة نفسها: «إنك تخاف أن تروي هذا الحدث البسيط الذي تقع نفسك طول الوقت أنه تافه وليس

اللذة والوصول إلى المعرفة الحقيقية، رغم محاولات الوصول إليها عبر الحواس جميعها: تسعى شخص نورا أمين للتحقق من خلال الجسد وكثيرا ما تحبط محاولاتها، كما تحبط محاولات المعرفة الجنسية في مجموعة الستة «خيط على نوار» وفي بعض قصص «صحراء على حدة» (درثما تلثم الوردة، «بادرة والأوقات المفلقة»)، وتتنوع قصائد أحمد يمانى بالريغيات الفجة التي تعرب عن نفسها بشكل مباشر ولا تبدو متحقة في النهاية، بقدر ما تعرب عن الشك في إمكانية بلوغ نشوة ما حقيقي عبر الجسد. تشير بعض قصص هناء عطية إلى قسوة الجسد اللثوي وبغشاء البكارة تحديدا، بينما تؤكد أمينة زيدان في قصتها حدث سراء استحالة اللقاء الجسدي بين شخصين مكبلين بالهزائم... إلى آخر تلك النماذج والأمل التي لا تشير إلى، ولا تكشف عن، رؤية متكاملة وفلسفة حقيقية للجسد، بقدر ما تكشف عن رغبة دفينة في التحرر من تابو ذكر الجسد والعمليات الجنسية، بحيث لم يعد هذا الجسد معبرا إلى قضايا العلاقة المتكافئة بين الرجل والمرأة، وسيلة من وسائل التعبير عن الحب والرغبة في الزواج، وإنما أصبح موضع تساؤل دائم حول اللذة وحرية الممارسة الجنسية والتواصل بين الجنسين، وبين المثليين أيضا في العلاقات المثلية.

يبقى أن نضيف أن العادية والاستغراق في تفاصيل الحياة اليومية وغياب الشخصية هي من السمات الأساسية في الكتابة اليوم، انفلاتا من أسر الصورة التقليدية للشخصية النمطية في الأدب، ويرتبط ذلك بزعمة أن مرجعية النص الحالي مرجعية لاجتماعية، بمعنى أنها لا تعبر عن المجتمع بشكل واضح وصريح، وإنما بطريق غير مباشر وبالسلب أو بالغياب. مثال ذلك أن بعض الشخصيات النمطية مثل شخصية الشرطي الذي نجده فيما سبق من كتابات رمز القهر وأداة بطش في يد السلطة، نراه هنا وقد تجرد من هيبته ورمزيته القديمة، ليصبح جديرا بالشفقة، قريبا من الملائكة: تكتب إيمان مراسل:

«ينام عميقا

الكفان تسندان الرأس

فيشبه جنود الأمن المركزي

في عريات آخر الليل،

حين يقضون الأعين على ركام من الصور

تاركين الروح للوراء للنتنم

ليصيروا ملائكة فجأة»^(٣)

ويكتب صادق أبو صالح في قصيدة بعنوان «العسكري»:

«إنك تلعب لاجنا كثيرا يا عسكري

محلات مفتحة، وسائقون مضمون

وطلاب مشاغبون

وكذلك أطفال تاهون

ترتبط المرجعية السردية بالمرجعية النصية، حيث تتعدد منابر السرد في عدد من النصوص الحالية، لتحينا إلى سلطات متباينة لم يعد من بينها سلطة الراوية العليم Omnipresent الذي يستمد قوته من هيمنته على السرد، بشكل أحادي. تتعدد منابر السرد ربما لإيمان عدد من كتاب هذا الجيل - كما أشرنا- بتسببية المعرفة، وبأن الأوان قد أن لإعادة اختبار المسلمات ونفيها تمهيدا لتحرير العقل من أسر المجتمع - المسئول الأول عن تنظيم وفرض ونشر القواعد والأفكار المسبقة، والحقيقة هنا مجزأة، مفتتة، لأن المسئول عن السرد متعدد ومتناقض مع نفسه أحيانا: في رواية «هاجس موت» نجد ثلاثة رواة، الابن والأم والرجل الميت، وفي قصص ميرال الطحاري القصيرة راويتان على الأقل، يكشف أحدهما عن وجود الآخر في لعبة الضمائر المتخفية، وفي بعض قصص أمينة زيدان («حدث سراء»، ١٩٩٥) تتعدد الأصوات وتتداخل وتتشابك في شكل ثنائيات غالبا، كما نرى ذلك في بعض قصص نورا أمين التي ينشطر فيها الراوية إلى اثنين ويتبنى وجهتي نظر مختلفتين.

الملاحظ أن الراوية بضمير المتكلم لا ينفرد بالمرد إلا ليحكي ما يعرفه - ما رآه وما سمعه وما أحسه- نون ادعاء بامتلاك الحقيقة... فهو ليس شاهد عصر مثل رواية «العب في الخفي» لبهاء طاهر ومثل رواية «مريم التجلي الأخير» لإبراهيم عيسى، وإنما هو شاهد على ذاته، وهو من هذه الزاوية فقط شاهد على عصره بالسلب.

بالإضافة إلى تقنت وتعدد منابر السرد، نلاحظ أن ثمة غيابا واضحا مقصودا للشخصية- البطل/البطل- الضد من كتابات هذا الجيل... فالشخصية ذات الملامح النفسية والجسدية المحددة لم يعد لها وجود حقيقي، ناهيك عن غياب البطل الذي يمثل رمزا وقوة، والذي تنعكس في أفعاله ورنود أفعاله أفكار ومذاهب وإيديولوجيات متصارعة. نلاحظ بداية غياب الاسم المحدد الكفيل بتعريف الشخصية من معظم النصوص الحالية مع غياب ما قد يسمى بالبورترية النفسي والجسدي، وغياب الفعل المحدد أيضا لوضعيتها الاجتماعية أو انتماءاتها الفكرية. وقد نجد الشخصية ذات الملامح الأسطورية التي تنفصل عن الواقع لتحيا في الحلم، كما في بعض قصص نورا أمين التي تغلب عليها سيادة الطلوس البدائية («انتحار فريسة»، «الحلم الأخير»)، وفي معظم قصص عاطف سليمان، وبعض نصوص منتصر القفاش ذات الملامح الصوفية، ونصوص ناصر الطواني القريبة من قصيدة اللثر.

لا يبقى من الشخصية سوى صورة باهتة للجسد، لا تقدم لنا عبر الوصف التقليدي وإنما بوصف الجسد تابو قابلا للكسر ووسيلة للمعرفة وإدراك العالم (تكاون تكون هي الوسيلة الوحيدة التي تحقق قدرا من الخبرة بالعالم)... لكن الجسد دائما ما يفشل في تحقيق

(أهانتهم طردتهم في القيلولة. أه . فاهم ؟)

كما أنك تستيقظ في الخامسة

لتحيي علم البلاد!^(٣٤)

لا تلعب المؤسسة دورا في نشره أو تكريسه إلا في أضيق الحدود- إذا اعتبرنا أن هيئة الكتاب وهيئة قصور الثقافة تلعبان دورا في نشر الأعمال الجديدة على نطاق واسع - ولا ينتمي فيه المبدع المؤسسات الدولة بحال... وربما يصبح لذلك باستثناء بعض الأسماء - مبدعا «على هامش التاريخ» الذي تصوفه المؤسسة.

هكذا نرى أن النص الحالي يستمد مشروعيته من رفضه ونقده الصامت لما يجري، ويؤكد وجوده وتميزه في محاولات اللجوء إلى الفلسفة والفنون السمعية البصرية والتناص وتفتيت بنيات السرد التقليدي وتعدد منابر السرد ونفي الشخصية... إلى آخر تلك السمات التي تشير إلى قدر كبير من التجاهل المقصود والابادة للمتعمدة والرفض الصارخ لكل ما يمثل فكرا اجتماعيا أو سياسيا محددا يشي بانتقادات محددة.

في هذا الإطار، نجد شمة تيارين يتقاسمان الكتابة الأدبية اليوم: الأول يتبنى وجهة النظر المسطحة للأشياء التي تفتقرها نون تعمق كبير في أصولها، والثاني على العكس من ذلك يستعجب استغراقه في تأمل ذاته وجسمه والبحث عن مخرج من المأزق الفلسفي-النفسي الذي يسيطر على مقدرات حياته، خوفا من الموت ومن الغناء ومن الخوف ذاته. كلاهما في الواقع يشكل وجهاً لعملة واحدة، حركة دائرية واحدة محيطها الخارج والداخل معا، الظاهري والباطني، هربا من لحظة الوجود الراهنة، وجودا للوسيط الأدبي الذي يعد منبرا للتعبير عن التشويق العام وسيادة قيم السلعة ومنطق السوق تارة، وحاملا لبؤور الخوف والقلق للمهم إزاء العالم تارة أخرى.

هكذا تحتل الأشياء المسطحة المركز الأول في وهي الكاتب بينما يتراجع دورها وتقلها الاجتماعي، فهي لا تصل إلى واقع بعينه، بل إلى نسق قيم جديد تحكمه آليات المرض والطلب، هي تحيل إلى نفسها بوصفها موجودة الآن- هذا، أي بصفتها الأيقونة فحسب، هذا بالإضافة إلى غياب القيمة الجمالية باعتبارها غير مجدية وغير منتجة في مقابل الإعلاء من قيمة السلمة، حتى يصبح الإبداع ذاته سلمة بلا مشتر، لا تكشف عن نفسها إلا بوصفها كذلك، بصورة شديدة التسطيح، شديدة المرارة في أن واحد. هي جماليات القبح السائد الذي أغرق كل شيء في طوفانه، جماليات الجروتسك التي تتبعه من قبحها الرومانسي بصورة جديدة أقل تعاطفا مع الواقع وأكثر قسوة مع الحياة. ونود أن نؤكد ثانية هنا أن «الكتابة على هامش التاريخ» ليست هي الكتابة الوحيدة الممكنة والمساندة في الوسط الثقافي الناشئ، لأنها ببساطة لا تمنع وجود كتابات وتيارات أخرى أكثر تقليدية تتوازى معها، كما لا تستطيع أن تكون الصيغة الوحيدة الجامعة لكل ما يكتب الآن في مصر.

مثلا في ذلك مثل شخصية الأم التي نراها بعيدا عن الأم-شجاعة أو الأم الحانية الرحيمة، امرأة مسطحة كأطلال ماضٍ على وشك الاندثار. تشتمر الأم في «هاجس موت» بانفلات ابنها من أسر أمومتها، فتحس باليأس يخنق حياتها: «أنا التي أنجيت هذا الولد الذي تاه مني أمام عيني ولم أستطع أن أمنعه، لذلك فأتا لا أستطع أن أكون أما، أسمع حركة السرير في عظامي وأفكر، لم أستطع أن أكون أما؟»^(٣٥). كذلك الحال في رواية علاء خالدة وفي قصص هناء عطية وقصائد أحمد يمانى التي تتم فيها الإشارة بكثافة للام.

٣- بالإضافة إلى غياب المرجعية الاجتماعية، ونفي الشخصية بعمقها العام، يغيب عن النصوص الحالية دور الكاتب- النبي الذي رسخت صورته في الأدب الرومانسي، وصنعت منه الواقعية منبرا للنصح والرفقة في التغيير. يرى أمجد ريان أن «التجربة الجديدة توحد بين الكاتب والمتلقي وتؤكد التكافؤ بينهما والاشتراك في إنتاج التجربة. فلم يعد الشاعر معلما يحمل اليقين ليبيته في متلقيه، لم تعد القصيدة تتحرك من أعلى إلى أسفل، بل الطرفان ندان، ويصير التلقي تجريبيا أيضا...»^(٣٦)

لم يعد الكاتب قادرا إلا على طرح الأسئلة، وهو مطلب بات حيويا في ظل وجود الأنظمة الديكتاتورية ومظاهر الديمقراطية الزائفة، وفي ظل انعدام الثقة المتبادل بين هذه الأنظمة والمثقفين - على المستوى المصري والعربي، والعالمي أيضا- بالإضافة إلى انهيار التعليم العام والجامعي وتغييب الوعي السياسي لإقامة مجتمعات غير مسيسة بهدف الإبقاء على النظام الصاكم... وفي ظل أحادية القطب الرأسمالي، وفشل الأنظمة الشيوعية في إدارة شؤونها الداخلية والاستمرار في إحداث التوازن السياسي العالمي على مدى أكثر من سبعين عاما مضت، يصبح طرح الأسئلة والفشل في إيجاد إجابات ممكنة لمحا رئيسيا يعبر عنه الأدب بالقياب أو بالسلب كما قلنا، في ظل انعدام الثقة بقدرة النظام العسكري وحكوماته المتعاقبة على مصر، على حل الأزمات السياسية والاقتصادية المتعاقبة التي مازالت تتفاقم بتنوعيات مختلفة منذ العهد الملكي حتى اليوم. ويرى كاتب كبير مثل الدكتور غالي شكري أنه «في جميع الأحوال كان على المثقف أن يقوم بالتغيير الذي يريده من خلال أجهزة الدولة. هذه خصوصية مصرية من أيام رفاعة الطهطاوي، على مبارك، محمد عبيد . كلها مشروعات كانت ترعاها الدولة. يؤننون من خلال القلعة، من خارج القلعة مستحيل...» هي خصوصية وطنية مصرية ضاربة في التاريخ^(٣٧). ونحن هنا نتحدث عن أدب جديد يبدأ من خارج القلعة

خاصة

جديدة للإبداع من خلال فرق الهواة والمسرح الحر والمسرح التجريبي، فنراه يتناول قضايا مثل قهر السلطة (التي يستثني منها دائماً الرئيس-الزعيم وينصب الغضب كله على الحاشية) والعلاقة بالغرب، وعلقات الحب المخفية، وغيرها، مستودداً نموذجاً أمريكياً على طراز بروكاي في بعض عروضه «الناجحة» من وجهة نظر الدولة (المنتجة أيضاً) التي تعتبر «تجريبية» شكلاً فقط، وهي في رأينا قضايا مستعارة ومزيفة لا يقابلها على مستوى المسرح التجاري (الخاص) سوى النموذج الشعبي الهامشي أيضاً. كما نجد الاهتمام بالهامش في كثير من الكتابات الصحفية الحكومية والمعارضة التي فشلت في تعبئة الجماهير حول خطة قومية شاملة، كما فشلت في إعادة النظر في السياسات العامة منغصة في قضايا جانبية وأخبار فرعية، في مقابل غياب قضايا جوهرية مثل ديكتاتورية النظام الحاكم الذي يعد شكلاً من أشكال الملكية للثقل، وضرورة فرض ديمقراطية انتخاب الحاكم بعيداً عن الاستفتاءات الشعبية المصورية المستغفلة بالقانون والدستور الفاسم والدولي.

ورغم أننا في مصر يسوده الهامش في كافة أشكال الكتابة، السينمائية والمسرحية والصحفية والأدبية، إلا أن غياب القضايا الوطنية الأساسية من المشهد الأدبي الحالي لا يعادله سوى حضور طائغ للقضايا ومشكلات نفس اجتماعية جديدة وجزئية - هدفها الفرد وليس المجموع - تدبر عن محاولات الكتاب الآن التمرد على تقاليد الكتابة السابقة التي يمتلئها جيل الستينات، في الرواية والقصة والسبعينات في الشعر، فضلاً عن نماذج الكتابة النسائية التي تمتلئها إقبال بركة وسكينة فؤاد... وعلى الرغم من أن هذا التمرد لا يمثل انسلاخاً تاماً وقطعية كاملة مع الماضي وإنما رغبة واعية أو غير واعية في الرفض والتمايز، فإن الكتابات الحالية تعبر عن خلال قضائياها الجديدة عن رغبة ملحة ومستمية في حرية التعبير: حرية التعبير عن الرغبات الجنسية دون أحكام دينية أو أخلاقية-اجتماعية، حرية القضاء على صورة الأب، حرية السخرية من المسلمات والمقدسات في مواجهة التيار السلفي المستشري... إنها حرية الإبداع الفاعل بالصلب، بالصمت عن الأحداث الجسيمة، والاستتراق في حركة سفلية دوية هدفها في النهاية إحداث شرخ ما، تغيير ما، مثل حجر صغير يلقى هؤلاء الكتاب في مجرى النهر السري رغباً عنهم - لا يوقف جريان النهر، لكنه يزعج انتظام حركة الماء، هو إبداع يتحرك من الأفراد إلى الأفراد وليس من الأفراد إلى المجتمع عبر الوسيط الأدبي: فالذين يكتبون هم الذين يقرؤون، والذين يقرؤون قليلون، وليس أدل على ذلك من انخفاض مبيعات الأعمال الأدبية، وأكثرها انخفاضاً هو الشعر.

لكنها تظل إشكالية الإبداع الذي لم يكن يوماً فاعلاً أو تحريراً بالقدر الكافي، والذي ظل منذ زمن متصلاً في برجه العاجي، وسيظل كذلك، في تقديرينا، حتى عندما ترسخ أقدام الكتاب الجدد ويلحقون

إلى التاريخ الذي يكتب الآن بمعزل عن المثقفين المصريين، ونتيجة لغياب دورهم الفاعل منذ الستينات وحتى اليوم، هو ذلك التاريخ المعاصر الذي لا يجد الكاتب الناشئ له مكاناً فيه، فيلجأ إلى الصورة بدلاً من الأصل، إلى التشبيه أو المثل أو النسخة المكررة، كما يلاحظ فردريك جيمسون في تحليله للمجتمع ما بعد الحداثي والمنطق الثقافي الجديد للرأسمالية المتأخرة: «إذا كان ثمة أي واقعية بقيت هنا، فإنها «واقعية» يقصد بها أن تستمد من هزيمة إدراك ذلك الاحتجاز والوعي ببطء، بوضع تاريخي جديد وأصيل حكم علينا فيه أن نفتش عن التاريخ عن طريق صور الجوب والأشياء التي لدينا عن ذلك التاريخ الذي يظل هو نفسه بعيداً عن متناولنا إلى الأبد»^(٣٠). وهو ما يراه أيضاً جي دورو حين يكتب في أول «سطور كتابه» «مجتمع الفرجة»: «في المجتمعات التي تسود فيها شروط الإنتاج الحديثة، تقدم الحياة نفسها بالكامل على أنها تراكم هائل من الاستعراضات، كل ما كان يعيش على نحو مباشر يتباعد متحولاً إلى تمثيل»^(٣١).

وعلى الرغم من الضلاف الواضح بين مجتمعنا والمجتمعات الرأسمالية الكبرى التي جددت نفسها، والتي صاغت أشكالاً من الفنون ما بعد الحداثية عبر تراث طويل من الاستكشاف والتحديث والتجريب، فإن ما نقرؤه اليوم في ساحة الإبداع الأدبي في مصر، وفي أحد أهم تياراته، هو إرهابيات ومقدمات لكتابة حداثية ما -الزمن وحده كفيل بإثبات دورها الأدبي والثقافي، إن كان للألب والثقافة نور الآن. ونحن نتفق مع ما يراه أدورنو (مدرسة فرانكفورت) من أن «الأدب لا يتصل اتصالاً مباشراً بالواقع على نحو ما يفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذي يكسبه قوته ودلالته الخاصة. وإذا كانت كتابات العدائين بوجه خاص تتباعد عن الواقع الذي تشير إليه، فإن هذا التباعد هو ما يمنح هذه الكتابات قوتها في نقد الواقع. وعلى حين أن أشكال الفن الجماهيري مضطرة إلى التواطؤ مع النسق الاقتصادي الذي يشكلها فإن الأعمال الطليعية تتميز بقدرتها على نفي الواقع الذي تشير إليه»^(٣٢). كما يرى أدورنو الذي يحرص لأفكاره رمان سلدن ضمن عرضه لمناهج النقد الماركسي، أن الفن هو «المعرفة الناقية للعالم الفعلي»^(٣٣).

يتبقى أن نضيف أن الاهتمام بالهامش على حساب الفن في كافة أشكال الإبداع الأدبي والفني في مصر الآن، أصبح يشكل قاعدة وركيزة أساسية من ركائز الثقافة المصرية، للأسباب التي أسلفناها، ولأسباب أخرى، ربما تكون غائبة عنا في الوقت الراهن، فالسينما المصرية منذ الثمانينات تهتم بقضايا المهمشين الذين يقيمون على حدود المدينة، ويمثلون إما نماذج ضائعة في خضم مجتمع يلفظهم، وإما نماذج متفردة في خصوصيتها وفي رغبته في البقاء والمقاومة رغم كل شيء. والمسرح المصري الشاب يبحث منذ سنوات عن صيغ

شرائع جديدة من المتقين لأعمالهم... الجديد اليوم هو محاولة الإبداع الأدبي محو الحدود بين الثقافات الرفيعة والثقافة العامة، بهدف الوصول، ربما، إلى القارئ العادي، نون أن يحتاج الأخير إلى مرجعيات ثقافية أو تاريخية أو أسطورية خاصة لك شفرة الكتاب-النص^{٣٤}.

وهي في النهاية أيضا إشكالية التاريخ المعاصر الذي ينتفي وجوده أصلا، كما يقول بوير في سياق آخر «حين تحول الأيديولوجيا التي صارت من خلال امتلاك السلطة المطلقة، من معرفة جزئية إلى

زيف شعوي، تكون تصفية فكر التاريخ قد اكتملت تماما لدرجة أن وجود التاريخ نفسه لا يعود ممكنا، حتى على مستوى المعرفة الأشد إمبريقية^{٣٥}». فإذا كان بوير يقصد بالسلطة هنا الستالينية التي تستمد سلطانها وقوتها من المجتمع البيروقراطي، فإننا بدورنا نقصد نظاما الحاكم ذا السلطة المطلقة، رغم وجود التعددية الحزبية، ورغم شبهة الديمقراطية التي لا تقتنع أحدا، فإذا كنا الآن في مرحلة تصفية التاريخ فليس أقل من أن نحاول الكتاب الجدد تصفية الإبداع من شبهة الالتزام الفكري... والتحول إلى كتابة الهامش، بلا أفكار مسبقة.

الهوامش

- (١) أمجد ريان، «ثورة التسميات في الشعر المصري»، القلل الشعري، عدد ٢، مارس ١٩٩٤، ص: ٢.
- (٢) أحمد طه من الانتشار إلى الكتابة، الجراء، عدد ١، مارس ١٩٩٤، ص: ٢.
- (٣) نفسه، ص: ٤١.
- (٤) إزار الفراط، الكتابة غير النورية، مقالات في ظاهرة القصة - القصيدة والنصوص مختارة، شرقيات، ١٩٩٢، ص: ١٢؛ ١٥، انظر أيضا حوار مع إدوار الفراط في مجلة قصص، عدد ١، أغسطس ١٩٨٦، وأخيرا في العدد نفسه حوار مع سيد البحراوي يشترك فيه تسمية القصة الخائلية بدلا من القصة - القصيدة، حيث يقول «الخائلية في مفهومنا - مفهوم جدلي يتسم بالتوتر، بالرفض لا تكون خائلية حقيقية بمعنى لا إذا كان فيها توتر. وهذا ما يعلقه بعض الفاعل حيد لك» غير المبالاة أساسا، ص: ٣٢.
- (٥) وايد الشهاب، تبارك الهي بالاشياء في خيط على يوترب، مجلة الكتابة الأخرى، أيد الشهاب، د. مصطفى سريوة، نحن والهوية الخائلية، التلال، عدد ٢، مارس ١٩٩٥، ص: ١٨.
- (٦) أحمد يمشي، ضارح الأبيض والسمود، القاهرة ١٩٩٥، ص: ١١.
- (٨) نفسه، ص: ٤٦.
- (٩) إيمان مرسل، معمر معتم يتصلح لتعلم الرقص، شرقيات، ١٩٩٥، ص: ١.
- (١٠) نفسه، ص: ١٥.
- (١١) علا خالد، خيطوط لصفحة، شرقيات، ١٩٩٥، ص: ٢٥.
- (١٢) نفسه، ص: ٢٤.
- (١٣) عادل عصمت، فاحش مرقه، شرقيات، ١٩٩٥، ص: ٣٦.
- (١٤) إيمان مرسل، سيق ذكره، ص: ١٩-٢٠.
- (١٥) عادل عصمت، سيق ذكره، ص: ١٦.
- (١٦) نفسه، ص: ٤٠.
- (١٧) علا خالد، سيق ذكره، ص: ٤٨.
- (١٨) مناء عطية، «الامتثال أخلاقي بعينه»، أخبار الأنبياء، عدد ٨٢، ١٦ إبريل ١٩٩٥، ص: ١٥؛ شهادة أليوت في نقود الإبداع القصصية لدى المرأة- المجلس الأعلى للثقافة، ٤-٦ إبريل ١٩٩٥.
- (١٩) ياسر عبد الغني، دناس وأحوال، القاهرة ١٩٩٥، ص: ٣٦.

- (٢٠) نفسه، ص: ٤٢.
- (٢١) أحمد غريب، أحمد فاروق، ماله البربري، ثابدين شمس، رائل رجب، فيثم الودادي، خيطوط على فواش، شرقيات، ١٩٩٥، ص: ٩٢.
- (٢٢) إيمان مرسل، سيق ذكره، ص: ٩٠.
- (٢٣) علا خالد، سيق ذكره، ص: ٤٦.
- (٢٤) نفسه، ص: ٩٢.
- (٢٥) أحمد غريب وآخرين، سيق ذكره، ص: ٢٥.
- (٢٦) نفسه، ص: ٢٠.
- (٢٧) عادل عصمت، سيق ذكره، ص: ٦٠-٥٧.
- (٢٨) أمجد ريان، سيق ذكره، ص: ٦.
- (٢٩) إيمان مرسل، سيق ذكره، ص: ٣٩.
- (٣٠) هادي أبو صالح، «أمور ملقوبة أصلا»، القاهرة ١٩٩٥، ص: ٨٢-٨٣.
- (٣١) عادل عصمت، سيق ذكره، ص: ٢٥.
- (٣٢) أمجد ريان، سيق ذكره، ص: ١.
- (٣٣) حوار مع الدكتور خافي شكري، أخبار الأنبياء، عدد ١١٤، ١٧ سبتمبر ١٩٩٥، ص: ١٠.
- (٣٤) منحل إلى ما بعد الدلائل، إعداد وترجمة أحمد حسنان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٤، ص: ٩٨.
- (٣٥) جي بوير، مجتمع الفرجة- الإنسان المعاصر في مجتمع الاستمرار، شرقيات، ١٩٩٤، ترجمة أحمد حسنان، ص: ٦.
- (٣٦) راسان صان، النظرة الأدبية المعاصرة، سلسلة أفاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥، ترجمة د. جابر صفوق، ص: ٧٥.
- (٣٧) نفسه، ص: ٧١.
- (٣٨) انظر أحمد حسنان، منحل إلى ما بعد الدلائل، سيق ذكره، ص: ٥٦، حيث يقول فرديك جوسون إن التجاهات ما بعد الدلائل تعالج من الحدود بين الثقافة الزالية وما يسمى بالثقافة الممتدة أو التجارية وإنتاج قصص شبيهة بأشكال ومقولات ومضامين شعاع الثقافة السائدة التي يرفضها الأيديولوجيون المحضون.
- (٣٩) جي بوير، سيق ذكره، ص: ٤٨.



القسم الثاني

نظيفة الزيادات وسياسة الكتابة

أولاً: دراسات عامة

الشاهد - الشهيد

تحية إلى لطيفة الزيات

إلياس خوري

تجربة اللاشك

من أين يأتي الشكل في أدب لطيفة الزيات؟

هل نستطيع تصنيف هذا الأدب، ووضعه في سياق خاص يجمعه مع تجارب أدبية مختلفة؟

في البداية، يجب أن نضع سؤالنا داخل سؤال الكاتبة لكتاباتها. فهي تكتب على حافة الانهيار. «والمررة الثانية في حياتي، تعاونني الرغبة في تسجيل يومياتي ومواجهة الذات على الورق. وهذا يعني أنني أقف على حافة الانهيار» (قصة شيخوخة).

تكتب كي تواجه الانهيار، أي كي تعيش. وهنا يكمن سر هذا الأدب الذي لا شكل له. فالحياة أيضا لا شكل لها، والكاتبة لا تكتب إلا لتروي الحياة (حياتها) والتجربة (تجربتها). إنها في سعيها إلى المطلق (أوراق شخصية) تبحث عن نفسها وسط الآخرين. تروي كي تروي من عطشها إلى الحياة.

ولكن، لماذا تم هذا الانتقال من الشكل المعماري إلى اللاشكل. فـ «الباب المفتوح» تكمل اختيار ليلى للبيت، وسط لهب القتال، وصاحب البيت» تنتهي بـ خيار سامية للعودة للمواجهة والبيداية. الشكل في الروايتين يعبر عن هذا التوق إلى البيداية. ورغم الخلاف الكبير بين بداية «الباب المفتوح» وبداية «صاحب البيت»، وبين ليلى وسامية، فإن البيداية الواثقة في الرواية الأولى تقدم معمارا كلاسيكيا مكتملا. والبيداية المضطربة في الثانية تقدم رواية احتمالية مبنية على تنامي اللحظات وتقطعها.

لكن ماذا لو لم تكن البيداية في الأفق؟

هنا يأتي اللاشكل. وأحال أن تجربة اللاشكل عند لطيفة الزيات تأتي من هنا، من ضياع البيداية، أي من مواجهة الحقيقة المارة ومحاوله صوغها كما هي.

ولكننا نعرف أنه لا يمكن صوغ الحقيقة كما هي. فالحقيقة في الكتابة احتمالية وملتبسة وبصية على التحدد. الحقيقة في الكتابة هي حقيقة الكتابة، أي كيف تكون الكتابة احتمالا للحياة.

ولطيفة الزيات، في لاشكل عملها (بالطبع يمكن تجاوز اللاشكل هذا بأن نعتبر «شيخوخة» مجموعة قصصية، وأوراق شخصية

تتسائل لطيفة الزيات في كتابها «أوراق شخصية» عن «هذا الشتات» الذي هو حي، وماذا يجمعه، كأنها في مراياها المتعددة، حائرة ولا تجد الجواب.

بلى، ربما، فالجواب يأتي من تجربة السجن، ولكن تبقى الأشياء شبه معلقة، لأنه لو افترضنا مع الزيات أن سبعين القنطار سنة ٨١ نجح في لم شتاتها، ورسم السياق السياسي لحياتها، فإن لا شيء يدعونا إلى الاعتقاد بأن مصالحة ممالة تمت بين الكاتبة والإنسان.

وهنا، في هذا الشتات الكبير، تقع تجربة لطيفة الزيات الروائية والقصصية. فباستثناء روايتها الأولى «الباب المفتوح»، لم تكتب لطيفة رواية بالمعنى المعماري لكلمة رواية. كانت الكتابة بالنسبة إليها، لحظة صراع بين الكتابة والحياة. كان الكتابة مرآة الحياة، وعليها أن تتلوى بشغاف المرأة، كي تنقل لنا الحقيقي كما هو، وكي تعبر به من مناهاته إلى الكلمات، حيث تأتي الكلمة لتوضح وتصف وتشرح وتخير.

في هذه الثنائية التي تتجسد في كتابها «شيخوخة» و«أوراق شخصية»، يطعم نسق كتابي مختلف. واختلافه قائم من تردده وتعره ويحس من الشكل في اللاشكل. فنحن أمام مجموعة من الأشكال: أوراق شخصية، قصة قصيرة، مذكرات، رواية، تأمل... إلى آخره. وفي اجتماع هذه الأشكال تطرح الكاتبة على نفسها سؤالا يتكرر إلى ما لا نهاية، هو سؤال الكتابة.

فهي حين تكتب تقول إنها سكتبة، كان الكتابة مقدمة الكتابة، وبدل أن تكتب تفرق في الحياة، وتذهب إلى اللحظات الشخصية تكشفها وتعبرها وتصل إلى أعماقها.

نحن أمام تجربة مثيرة ومدهشة في آن. إنها أول كاتبة عربية تعبر حياتها أمامنا، تكتب لا لأنها تعرف، بل لأنها تبحث، تروي الحكاية، لأنها ستكتشفها. وفي النهاية تنتصب أمامنا تجربة إنسانية متوترة وقلقة وملتبسة في وقت واحد.

لطيفة الزيات كسرت الحدود، بين الذاتي والعالم، لم تختبئ خلف الصام، كي تحجب الفرد، ولم تختبئ خلف الفرد، كي تقلل الإطار الاجتماعي، كانت، وهنا أهميتها، أول امرأة عربية تكتب، كي تكشف ذاتها، وكي تبحث عن ذلك الخيط الخفي الذي يربط حياتها المختلفة.

مذكرات)، تحاول أن تطرح مقترها الخاص لمعنى العمل الأدبي.

يمكننا أن ندرج تجربة اللاشكل هذه في سياقتها الأدبي، لنلاحظ أن العديد من الكتب المهمة في زمن «النهضة» و«الصدائة» تتميز بلاشكلها، من «الساق على الساق» للشدياق، إلى «نبي» جبران، إلى «أيام» طه حسين، إلى «ما بعد السماء الأخيرة» لإبوار سعيد، إلى «الجمر والرماد» لهشام شرابي، إلى مذكرات لويس عوض، إلى آخره.

وميزة هذه الكتب أنها تنطلق من افتراضين:

الأول، هو أنها تشبه السيرة الذاتية، لكنها لا تتوقف عند الذاتي بل تحمل في داخلها نبرة تحليلية (إبوار سعيد) أو رمزية (جبران) أو تتحول إلى شهادة نادرة (طه حسين).

الثاني، أنها تتعامل مع الأدب، بوصفه تعبيراً مباشراً عن التجربة. فالشكل ليس حداً بين الأدب والحياة. الشكل يفيق خلف تمدد مستوياته، ويتلاشى أمام التجربة الإنسانية في خلاصاتها.

هذا الأدب اللاشكلي، كان في اعتقادي، مقدمة ضرورية لتحرير الرواية العربية من أسر الشكل الماهج. فالشكل الروائي كما بدوره التجربة المحفوظة بمراحلها المختلفة، بدأ وماه وأيس جزءاً من السؤال الثقافي والاجتماعي والإنساني الذي يطرحه الأدب.

وكانت عملية تحرير الرواية العربية مسارا متعدد الاتجاهات، استبعاد مبنى النثر الكلاسيكي، واستنحي الأشكال الجديدة التي عاشها العرب في نهايات هذا القرن، وبني من واقع فكري واجتماعي هجين شكلا جديدا أصالته نابعة من واقع المهتجن.

لطيفة الزيات ليست هنا، فتجربتها وتجريبها، يقعان في مكان خاص. إنها إذا شئنا في منزلة الأدب/الشهادة. وهذا النوع من الكتابة يجد جذره في معنى الأدب والثقافة، كما صاغته حياة لطيفة الزيات.

أدب الشهادة

الشاهد هو الشاهد في لسان العرب. وشهادة لطيفة الزيات هي مزيج غريب بين الشاهد والبطل، بين الكاتب والمكتوب. «ما من جريمة أفدح من جريمة وأد الذات، ويديا ملوثتان بدمي»، تكتب لطيفة الزيات في «أوراق شخصية» إنها القاتل والقتيل «لا يملك أحد أن يقتل أحدا، يدا القاتل في كل الحالات مخضبتان بدمه».

لكن هذا القاتل/القتيل، يشهد انطلاقاً من تجربته الشخصية على تجربة تاريخية. التاريخ والذات. من هي هذه المناضلة الخائبة المتفائلة التي تقف خلف كل صفحات المعاناة هذه؟

هل هي فرد أم هي شخصية نمطية؟

في حوارها مع «أدب ونقد» تتحدث لطيفة الزيات عن الشخصية النمطية، لكن حين نقرأ كتابها «شيخوخة» وأوراق شخصية» نعث على كل ما يكسر النمطي، برغم الانطلاق منه.

فالنمطي متوقع، لكن بطله/بطلات الزيات يكسرن المتوقع الذي يصفونه. في «شيخوخة» ينكسر المتوقع بالبوح العميق والجديد. لم يسبق لكاتب عربي أن كشف حقيقته/حقايقه وتجاوز معها بهذا العمق والجراة. جراة «شيخوخة» هي في متوقعها الذي يتعلم وينكشف، فالمرأة -الكاتبة تكتب عجزها عن الحياة، وحين تواجه العجز تكتشف الحياة بصورها وأشكالها المختلفة. تتذكر لا تكتب نوستالجيا الماضي، بل لتكشف الحاضر. ففي قصة «بدايات»، لا نعث على البداية إلا في حاضرها اليوم، فالحب لا يستعاضد، لكنه يصير إطار حرية في الحاضر.

والنمطي يتشظى، في المواجهة مع الذات والآخر. يقول لها الزوج إنه صنعها، ويقول هي إنها تبحث عن الحرية. تكتشف على سرير المرض أن في مواجهتها لجسدها وقضيتها، أنها كانت/ستكون، امرأة متعددة الأوجه، تضيق بتبعدها، وتبحث عن وحدة ما، وهذه الوحدة تقودها إلى معانقة العام، والتحول إلى قائدة في حلبة الثقافة السياسية. من لجنة الطلبة والعمال إلى لجنة الدفاع عن الثقافة القومية. رحلة طويلة تظلمها الزواج والحب والخطأ والتردد والضياع والاكتشاف.

الشاهد في الكاتبة يصوغ الكتابة، لكن بدل أن تأتي صياغته باردة برود الموقف السياسي، تتحول إلى جزء من التجربة الشخصية. فهذه المرأة الكاتبة أرادت في حياتها أن تكون حياة في الآخرين، لم تتخل عن نفسها وتكفي أنها ذابت فيهم، بل اكتشفت نفسها في مرآياهم. فحوت شهادتها إلى جزء من هذا التاريخ المشرق المثقف العربي الذي يبقى نقديا وصارما ومبدئيا، برغم كل شيء، وضد كل إغراء بالخيانة، وهو إغراء ولد مع ولادة الثقافة، «فخيانة الكتابة» كي نستعير عنوان بندا، لا مكان لها هنا. الكاتب المثقف لا يخون، بل يترضي أن يكون شاهداً حقيقياً على نفسه أولاً، وعلى تاريخه أخيراً.

الكاتبة والحقيقة

يروي سلمان رشدي في «أطفال منتصف الليل»، حكاية الطبيب الذي اكتشف جسد محبوبته، من ثقب الملاة. كان ثقب الملاة هو وسيلة الوحيدة كي يرى أجزاء من جسد محبوبته التي كانت تمارض كي يأتي الطبيب ويفحص الجسد المريض. وفي النهاية تجمع لدى الطبيب صورة كاملة عن الجسد على شكل نواتر صغيرة، جمعها في خياله. قبل أن تتجمع في الواقع حين تزوج المرأة.

لطيفة الزيات لا تطل على الواقع من خلال الثوب. فالثوب الذي

هذا الإصرار على الدلالة، يعيدنا إلى سؤالنا الأول. من قال لطيفة الزيات إن المصالحة ممكنة بين الكاتب والإنسان، أو بين الكتابة والحياة، ولماذا لا تكون الكتابة نفسها نمط حياة؟

لطيفة الزيات تقدم جوابا القاطع، بطلتها هي مناضلة تكتب، إنها مناضلة حقيقية، عرفت السجن وأخلصت لدورها كمثقفة، ووافقت عن كرامة الناس، وهي كاتبة حقيقية تسجل للمناضلة تاريخها السري وتكشف أمانا الجانب الآخر للحقيقة.

في لعبة العلاقة بين المراتين، كسب الأدب العربي أدب شهادة خاصا ومتميزا، فنحن أمام العري الجميل للروح، أمام الانكسار الذي لا يقود إلى الهزيمة، أمام نقد الذات، كي تبقى الذات وتتمدد وتتجدد، في العري، اقتربنا من الشيخوخة ومن عالم السجن ومن عالم الجسد ومن عالم الصراع الوطني، وهناك على ضفاف الكلمات اكتشفنا لمصر نكهتها الجديدة، نكهة أمة مقهورة تبحث عن خلاصها ومستقبلها.

في كل كتاب تعدنا لطيفة الزيات، أو يعدنا أبطالها بأننا سنكتب. كان الكتاب الذي تقرؤه ليس كتابا، بل هو الحياة. كأننا نفتح صفحة في روح الإنسان ونقرأ ونقرأ ولا نشبع.

لما الكتاب القادم، فيسكون هو أيضا وعدا بكتاب جديد. كان ما يبدو من عجز عن الكتابة هو حافظها الأول.

إنه أدب الشهادة.

أدب تملننا منه ومن صاحبته الحب والإخلاص والثبات والمواقف المبدئية والحلم.

وحسب لطيفة الزيات منا أن نخون قراءتها لعلاقة الكتابة بالحياة، فنحن حين نبهت من كتابة هي نمط حياة، نكون كمن يسعى لتأدية هذه المسيرة المضيئة من تاريخنا الأدبي العربي.

لأدب الشهادة هذا، ولصاحبته استأذنتنا لطيفة الزيات، كل الحب والتقدير والبهاء.

إنه أدب يضيء لنا الطريق المظلم.

فحسب الشاهد أن يكون شهيدا.

اقترحه رشدي ليلكه، حتي وإن كان واقعا، هو شكل السود. أما أدب لطيفة، فهو يقدم مقتربا آخر. كل شيء مكتشف وكل شيء ممكن. الكتابة تجسيد الحقيقي لحظة تكون، وهي حين تستعيد الشكل «صاحب البيت»، فلتعد له إلى رمز. أما حين تتطلق في بحثها الحر، فإنها تصل إلى المعادلة التالية: «أعرف بخبرتي». تقول الراوية الكاتبة «إن هذا الانفصام بين المرأة التي تتفرج وتلك التي تشعر يجب أن يزول».

حول إزالة هذا الانفصام يدور الأدب. فطيفة الزيات تريد أن تقول الأشياء كما هي، ولحظة وقوعها، لذلك فكتابها «أوراق شخصية» ليس معنيا بإعادة صوغ الكتابات الماضية، بل يقوم بلعبة تناص منمشفة، بين نصوص الذكريات ونصوص الكتابة الأدبية. فننتقل في الزمن وفي الأساليب، وينبقى في وحدة الذات الراوية التي تحول تجربتها إلى مختبر يقرأ وتعاد قراءته من جديد.

إنها الكتابة القارئة للكتابة. والمقصود هنا، هو أن الكتابة الحاضرة هي قراءة للكتابة الماضية بدون نسخها، لذلك تبدو الكتابة كأنها ليست كتابة. تتحرر من لعبة البلاغة التقليدية لتقيم بلافتها، وبلاغتها قائمة على المعنى المزيج للزمن. فالزمن هو الوقت الزائل العابر، والزمن هو الزمان الدائم الذي يقودنا إلى الموت.

بين الوقت والزمن، يقع جدل الكتابة، وجدها قائم على هذا القطار (السفر) الذي يجمع بين الرحلة الشخصية والرحلة العامة. قطار سامية يعيدنا إلى السجان الجديد كي نقتله، وقطار ليلي يأخذنا في رحلة النضال، وقطار «الشيخوخة» يعني أن المستقبل ما يزال أمامنا «وتنهت ارتياحا وأنا أعبر بكهولتي ما مضى من عمري إلى ما هو آت».

لست أدري لماذا تذكرت فتيات الأرجنتين كورتاثار في كتابه «الأسلحة السحرية» حين قرأت عن سهام ومعنى في قصة «الممر الضيق» (كتاب شيخوخة). فقد بدا لي أن الزيات، حتى حين تقترب من الغرشي في الحياة اليومية، تحافظ على الدلالة التي تبحث عنها في أدبها. فلا غرابة بدون دلالة. والدلالة هي العلاقة بالحقيقة المعاشة. بينما تذهب فتيات كورتاثار في علاقتهن بالقطار إلى الغرابة الكاملة. قطار وهور وفتيات على النافذة.



لطيفة الزيات بين أغوار النفس البشرية ورعاية أفق المستقبل

صور متعددة في الخيال والانتماء

د. أمينة رشيد

انتقلت إليها البطلة، الذي هربت إليه والبوليس يطاردها مع زوجها الأول، تقول عنه الكاتبة إنه «صنعي واختياري». وتلخص الصراع الذي تظل حياتها كلها بين البيتين وأختل سيرها: «ربما لأن الاثنين شكلا جزءا من كياني، وربما لأنني انتميت إلى الاثنين بنفس المقدار ولم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر ترجيحاً نهائياً، أختل سير حياتي»، (حملة تفتيش، ص ٩٢).

نجد هذه المعطيات الأولية، المتصارعة بين الخيال والواقع، بين الموت والحياة، بين القدر والاختيار، تبني النسيج الفني لأعمالها. فتحاول لطيفة الزيات في معظم كتاباتها أن تمسك بالصراع في صلب الحياة، ويأجل الذي يؤدي إلى التخطي ثم إلى خلق بؤرة صراع جديدة. لقد فرق النقاد بين كتابة «الباب المفتوح» والأعمال الأخرى للكاتبة التي تلت «الشيخوخة وقصص أخرى». والاختلاف في نوعية السرد القصصي واضح بالطبع. لكن هنا وهناك يبرز الصراع كحرك أساسي للشخصيات والحبكة وللتشكيل الفني الذي يميز مفهوم الكاتبة للفن والحياة.

أرادت في «الباب المفتوح» أن تنتقل من الوصف الذي كان يشكل السمة الأساسية للرواية السائدة إلى السرد الدرامي، تبني روايتها كسلسلة من المواقف الصراعية التي تحرك الشخصيات، واستطاعت أن تصور التراكم الزمني الذي أوصل البطلة الأساسية، ليلى، إلى لحظة الوعي والتجاوز، مقارنة بين تفجر المعركة الوطنية وازدهار وهي الشخصية بنفسها ويزمنها.

وفي «الشيخوخة وقصص أخرى» وخاصة في قصص «الديابات» و«الشيخوخة» وفي ضوء الشموع، المحاولة نفسها لإيجاد الصيغة الفنية للصراع، وإن اختلف الأسلوب والرؤية في هذه النصوص. ويختلف هنا الأسلوب الفني مع اختلاف مفهوم الزمن للكاتبة وتغير السياق الزمني للنصوص. فتستبدل هنا لطيفة الزيات بالزمن الخطي التقدم إلى الأمام «الباب المفتوح» الذي كان يعبر عن فترة تاريخية يسودها الأمل الوطني في مستقبل أفضل، زمناً آخر منكمشا على نفسه ومعقاً لأغوار الشخصيات في صراعا بين المطلق والممكن، بين الفناء في الآخر والرغبة في الاستقلال الذي يقتصر بالصراع بين الموت والحياة، تستخدم التقنيات المختلفة للقص بين

من الطفلة الممتلئة التي كانت تخجل من جسدها وتحن إلى كسر العزلة، إلى سكين المرأة التي تستكمل ترتيب أوراقها وتتصالح مع نفسها. الشابة-الطالبة، إحدى قيادات اللجنة الوطنية للطلبة والعمال في الأربعينات التي واصلت الطريق الوطني نحو الحرية والعدالة والاستقلال، مؤمنة بالاشتراكية ولم تتخل عنها أبداً، حتى رئاستها للجنة الدفاع عن الثقافة القومية، كاتبة الرواية والقصة القصيرة والطويلة والسيرة الذاتية والمسرح، الأستاذة والناقدة التي أقامت في صلب حياتها وانتمائها البحث من الوحدة بين صراع الجزئيات وجدل التناقضات. لطيفة الزيات، المرأة، التي أعطت ومازالت تعطي للحب والصدقة بلا حدود، في المعاناة بين الفناء في الآخر واستقلال الذات المتميزة والواعية.

كيف صنعت من هذه العناصر نسجاً فنياً يتجلى في حياتها وإبداعها؟ كيف حولت العزلة إلى تواصل، والصمت الداخلي إلى كلمات تقول جوهر الأشياء والمشاعر؟ كيف تجاوزت البحث عن المطلق الذي يقتصر عندها برغبة الموت إلى استرجاع أجمل معاني الممكن من أجل الإبداع والصياغة الأدبية لحياة أفضل، أكثر إنسانية وبراحاً؟

انطلقت من البيت القديم الذي تصفه ببراعة في «حملة تفتيش: أوراق شخصية»، بين الصورة الأسطورية لأجدادها البحارة، تجار عصر المراكب الصراعية، والشعبان الذي كان يسكن بئر السلم، والهدية التي ليست حذقة بأعشابها الجافة، والسبط الذي اكتشفت من أعلاه دمياط، ومن دمياط تعرفت على مصر. التعبان كصورة للشر في قلب السعادة، وحكايات الجدة التي أثارت خيالها، وكانت أول خبرة مبكرة لصدام الأسطورة بالواقع. والموت يسكن البيت القديم الذي يرتبط في وعيها بالقرى والميراث، ولم ترجع إليه إلا قليلاً، أو كما تقول: «وأنا مثقلة بالجراح، وأنا راغبة في التوقع والانكماش، أو في الدخول إلى شرنقتي الصيفية، كما تعودت أن أسمي البيت القديم» (حملة تفتيش، ص ٤٤).

وفي مقابل البيت القديم، «قدري وميراثي»، كان بيت سيدي بشر وأمامه، «شجرة المشمش التي تنبت في زهورها الناصعة البياض البالغة العمومة من عيدان عارية خضنة مليئة بالعقد» (حملة تفتيش، ص ٢٩).

والبيت الثاني في الوعي والانتماء، يرغم البيوت الكثيرة التي

والقهر لا يقتصر على الأبطال المثقفين، إذ تمرق عالمهم مع انكسار الزمن والآمال العامة، فالأبطال العاديون لقصاص «الممر الضيق» و«الصورة»، يقهرهم ويستلبهم زمن الانفتاح والاستهلاك، فتتجمع صور الذات وتغيب عن صدقها وتتجفف العلاقات بين البشر. وقد تصل صور القهر في أسلوب لطيفة الزيات إلى السخرية السوداء كما في الجزء الأخير، لـ «حملة تفتيش» و«الرجل الذي عرف تهمة».

لكن الآخر يمثل أيضا الدفء والحنان والانتفاء، يبحث أبطال لطيفة الزيات وطلاتها عن الاحتماء بالآخر، وعن حاجة الآخر إليهم. وتعبّر الكاتبة عن الدفء الذي وجدت في حماية الجماهير في فترات المعركة الوطنية، والذي تفتقده دائما وأبدا. وتوقظ فيها الأمل حركات التحرر في العالم: في إفريقية الجنوبية أو أمريكا اللاتينية أو الانتفاضة الفلسطينية، والآخر هو أولا وأخيرا المثلقي الذي تقول عنه الكاتبة إنه لا يغيب عنها أبدا. فـ «لطيفة الزيات تكتب لتتواصل مع الآخر، لتوصل إلى قارئها تجربة حياتية، خبرتها الخاصة وخبرة جيلها، مفهومها للفن الذي يقترن بمفهومها للحياة ولعصارات زمانها ومكانها بين مصر والوطن العربي والعالم».

ولطيفة الزيات هي، أخيرا، الصديقة الزميلة الذكية الحساسة التي تتسلح بخبرتها لفهم الآخر ومصاعبه، وتستطيع أيضا أن تفهمه في اختلافه وخصوصية حياته. هي الصديقة الحنونة التي أجلس بجانبها وقلبي مليء بحزن الزمن الذي ضاع والمشاريع التي لم تستكمل، تصنع لي القهوة على موقد الصفيح، وتجده الكلمات التي تحو الحزن وتخلق المستقبل وتميد ابتكار الأمل الممكن.

اليوميات والمذكرات والسرد القصصي، ليس يفرض التعبير عن التجربة كما فعلت بوريس لسنج في «الكراسات الذهبية»، بل للإسكاف بلحظة الوعي التي تأتي عبر التراكم الزمني لصرعات الذات مع نفسها ومع الآخر، في زمن تاريخي متغير. بحثا عن الوحدة وعن التجاوز. وهذه الحيل القصصية التي تقطع الزمن القصي للنص تصل به إلى اكتمال التعبير عن الزمن المجزء، كما تكون أداة للتحليل النفسي الذي يربط بين الشعور بالفشل والبدائيات التي لم تستكمل، ومشاريع الكتابة التي «سقطت في زحمة أوراق منسية» (الشيخوخة، ص ٢٢)، من ناحية، ووعي الذات باستقلالها ورفضها للفناء في الآخر من ناحية أخرى. فكما تقول البطلة: «ما لم أتمكن من مواجهة أسباب وواقع هذا اليقين بالفشل الذي يلزمني لن يكتمل لي شيء أبدا» (الشيخوخة، ص ٢٦).

تكتب لطيفة الزيات بحثا عن الصدق ورفضاً للصور الزائفة والكلمات التي بها تصف حقائق ونصف أكاذيب، كما يبدو من القصة الجميلة «في ضوء الشموع». تكتب لرفض القهر، القهر الاجتماعي من سجن الحضرة إلى سجن القناطر، والقهر النفسي الذي يمارسه الآخر على الذات وتبئزه الذات لنفسها، بينما «يعمل العقل على صد الإدراك، مرة بعد مرة، حتى لا يطفو على السطح» (الشيخوخة، ص ٢٩). ولا يفصل عند الكاتبة القهر العام عن قهر الذات لنفسها وقهر الآخر للذات المتخافلة. وتتعدد في أعمالها صور المطاردة والانتقال من السيرة الذاتية حتى «صاحب البيت» آخر رواياتها. وتقترن حملة التفتيش البوابسية بالتفتيش لتمرية الذات ولإرغامها على الخضوع.

رحلة لطيفة الزيات

د. رضوى عاشور

(ص ٢٥-٢٦).

ودعواي أن في هذه الفقرة مفتاحا لعالم لطيفة الزيات الإبداعي، ففيها تعبير عن الشاغل العقلائي والوجداني الأكثر إلحاحا على الكاتبة والفكرة الأساس الرابطة والجامعة لكتابتها من «الباب المفتوح» إلى «كلمة السر»، مروراً بكل نصوصها الإبداعية الأخرى.

كان عنوان الرواية الأولى «الباب المفتوح»، ووظفت الكاتبة هذا المجاز الدال في أكثر من موقف ومستوى: فهمت (ليلي) أنها ببلوغها بخت سجناً ذا حدود مرسومة، وعلى باب السجن وقف أبوها وأخوها وأما، والحياة مثلة بالنسبة إلى السجن والسجينة، والسجان لا ينام الليل خشية أن ينطلق السجين، خشية أن يفرج على العدو، والعدو محفورة، حفرها الناس ووعوها وأقاموا من أنفسهم حراساً عليها. والسجينة تستشعر قوى لا عهد لها بها، قوى النمو المفاجئ، قوى جارية تسعى إلى الانطلاق، قوى في جسمها تطوقها الصدود، حدود بلها عياء صماء (ص ٢٦).

ترتبط دلالة السجن بما تفرضه الأعراف والتقاليد على الصبية النامية. إنه سجن الواقع الاجتماعي المكبل لطاقة المرأة وحرمتها (تتعمز الصورة لاحقاً بصورتى المستنقع والمدد الصخري اللذين يعرقلان مجرى النبع).

ولكن السجن أيضاً في الرواية هو السجن الفطري الذي تحول قضبانته بين الفدانين والمشاركة في الكفاح، والشارع المصري والعمل على تحقيق أماله، وترتبط لطيفة الزيات بين مصير بطلتها ومسار الحركة الوطنية في مصر، بين عام ١٩٤٦ وعام ١٩٥٦.

تنطلق ليلي، بطله «الباب المفتوح»، تسعى إلى تحررها وتحرر الوطن، ثم تتعثر في مسيرتها، وتقع بدائرة الأنا فتسجن نفسها في سجن من صنع ذاتها.

تكشف لطيفة الزيات المعنى وتعيه في خطاب حسن إلى ليلي:

«في دائرة الأنا، عشت تعبسة، لأنك في أعماقك تزمين بالتحرد، بالانطلاق، بالقائه في المجموع، بالصب، بالصاية الخضبة المتجددة».

ثم يواصل:

«فلا تحبسي في الدائرة الضيقة، إنها مستضيظ عليك حتى تخفلك،

«كلمة السر» قصة قصيرة لطيفة الزيات ضممتها مجموعة «الرجل الذي عرف تهمة» (١٩٩٥). وفي ظني أن القصة من أحدث ما أنتجته الكاتبة، وقد تكون الأحدث. ولهذه القصة، فيما أرى، أهمية استثنائية، إذ تفصع عن العناصر الثابتة في إبداع لطيفة الزيات، وتحول إلى كل النصوص السابقة عليها، تضيئها وتتعزز بها في أن .

تعتمد القصة على مجاز باب السجن المطلق أو المفتوح، ويسري هذا المجاز في مجمل النص قيمته شكله ودلالته. ويربط القارئ ببسر بين «كلمة السر» ورواية «الباب المفتوح» (١٩٦٠). ولكن القارئ الفطن ينتبه إلى أن العلاقة لا تقتصر على مجرد استخدام مجاز دالٍ في نصين يفصل بينهما أكثر من ثلاثين عاماً، وتباين واضح في أسلوب الكتابة: «الباب المفتوح» رواية واقعية تبسط أمام القارئ مصائر شخصياتها، وتطور أحداثها، في تسلسلها الزمني على لسان راوي يعرف كافة التفاصيل، ويحكيها بضمير الغائب. و«كلمة السر» قصة قصيرة لا يتجاوز عدد كلماتها ألفاً ومئتي كلمة، تنو منحنى غير واقعي، ولا تخلو من عناصر فنتازية وقدر من الترميز والتجريد. وصاحب التجربة هو الذي يرويها متوجهاً إلى مخاطب في حديث مباشر.

تبدأ «كلمة السر» بالفقرة التالية:

«أحكي هذه الحكاية من الزنزانة رقم ٣ عنبر ٧ سجن مصر. أتلصس الكلمات على الضوء الباهت الذي يتسلل مع طلعة الصبح من قضبان حديد قير الزنزانة. عليّ أن أستعد بعد قليل لإيداع الورق والقلم في مخبئي السري حتى لا يبعده [ها] السجن حين يفتح الباب» (ص ٢٥).

كان الراوي - هكذا يخبرنا - ينتوي أن يحكي حكاية عبد الله، ولكن مشروعه، إذ يدخل إلى حيز التنفيذ، يتحول عن حكاية عبد الله إلى حكاية هو: «حكاية معجزته الخاصة»، والرسالة التي أراد إيصالها برغم السجن، وكيف نجح في مساعاه، وتلقى الرد المرتقب، ثم كيف اكتشف بعد ذلك المعجزة.

«أنا أملك الآن أن أقول بكل ثقة واعتداد بالذات: افتح باسمهم، فنبفتح باب الزنزانة لا باب الكثر كما في قصة علي بابا والأربعين حرامي، وإن كان قد اتضح لي مع مرور الأيام أن باب الزنزانة يفتح عن كنز من نوع فريد، كنز لا يملك أحد أن يسلبه من الإنسان الفرد»

أو تحوّل إلى مخلوقة بليدة معدومة الحس والتفكير.

ويختتم حسين خطابه قائلاً:

«فانطلق يا حبيبتي، افتحي الباب عريضاً على مصراعيه واركبيه مفتوحاً» (ص ٢٦).

وفي لقاء سابق بين حسين وإيلي يدور بينهما الحوار المباشر التالي:

«عشان نوصل البر، ضروري نواجه الموج والبحر».

تجيبه بأنها لا تستطيع، وأن لا فائدة، تقول ما الذي ستجده، فيقول:

«عارفة يا إيلي حاتلاقي على البر إيه».

تتطلع إليه صامتة، فيواصل:

«حاتلاقي الحاجة اللي ضاعت منك، حاتلاقي نفسك، حاتلاقي إيلي الحقيقية» (ص ١٨٢-١٨٣).

وتجد إيلي نفسها وحريتها في غمار المواجهة الشعبية للعدوان الثلاثي على بورسعيد. وتنتهي الرواية بـ «الباب المفتوح» وقد تحررت البطة من سجن الذات، ونجح المصريون في رد العدوان، فانفتح باب نزواتهم حين أرادوا له أن يفتح، وتحققت تلك المعجزة التي يشير إليها راوي «كلمة السر».

في «الباب المفتوح» ترد العبارة التالية:

«لا يسر ولا المرت الذي يخفيها ولا العدو الذي يستتر خلف سور المطار. إن عدوها الرئيسي يرقد هنا في أعماقه ضعيفا» (ص ٢٢٢).

تواصل لطيفة الزيات استكشاف هذا المعنى في نصوصها اللاحقة، في قصص «الشيخوخة» (١٩٨٦)، وفي «حملة تفتيش» (١٩٩٢)، و«صاحب البيت» (١٩٩٤). وتحيلنا هذه النصوص إلى «الباب المفتوح» من ناحية «كلمة السر» من ناحية أخرى، حيث أزمة البطة في جوهرها، والموضوع الأساسي في الكتابة، متشابهان إلى حد بعيد.

من مجموعة «الشيخوخة» أتناول ثلاث قصص تومع هي: «البدایات» و«الشيخوخة» و«في ضوء الشموع». تشكل كل منها زاوية مختلفة لاستجلاء وتجسيد مواجهة ذلك العدو الرئيسي الذي يرقد في الأعماق، والانتصار عليه، وعلى الصورة المشوهة في المرأة.

في «البدایات» و«الشيخوخة» تُسقط لطيفة الزيات الشكل الواقعي للعبة القائمة على تسلسل زمني، من بداية إلى نهاية يحدث، يتطور لتتمتع به شكلاً يعتمد على إدراج نغمات كتابات وملاحظات وتأملات في سياق سردي بصيغة الأنا. تبسط الرواية مادتها لتأملها فتجد الرابط بينها، ويتأمل القارئ معها ويتعرف على الملامح المتعددة لمراحل سابقة من حياتها. وتستخدم الكاتبة نفس الأسلوب في سيرتها الذاتية: «حملة تفتيش» أوراق شخصية.

أما في قصة «في ضوء الشموع»، فعلى غير «البدایات» و«الشيخوخة» من ناحية، و«حملة تفتيش» من ناحية أخرى، تحتفظ لطيفة الزيات بالشكل التقليدي للعبة القصصية، فهنا بداية ووسط ونهاية، وموقف بعينه يساعد البطة على الوصول إلى لحظة الكشف، والراوي يحكي بضمير الغائب، وإن تودع منظوره مع منظور البطة.

وتشترك النصوص الأربعة، القصص القصيرة الثلاث التي تشف عن عناصر من سيرة الكاتبة، وسيرتها الذاتية التي تحكي فيها بعض ملامح تاريخها الشخصي ووقائع هذا التاريخ، أقول تشترك هذه النصوص جميعاً في التعبير عن الحاجة إلى فحص الذات، وتأمل مفردات التجربة، وتفكيك الماضي لإعادة ترتيبه وتركيبه وصولاً إلى الفهم، والتصالع مع النفس.

في النصوص الأربعة سعي مضنٍ إلى المعرفة، وارتحال صعب في مسالك منهكة ومجرحة تصل بالإنسان بعد المشقة إلى التعرف على ذاته والتصالع معها، وقد تجاوز تشره، وصار يتعرف على صورته في المرأة.

تطرح بطة «في ضوء الشموع» السؤال التالي: «هل يتبقى من الشابة التي كتبها بقية تعني على بتر ما هو قائم ووصل ما انقطع؟»، وتأتي الإجابة مع نهاية القصة: «يتبقى على المرأة الآن، وقد انتهت اللعبة، أن تثوب إلى نفسها وأهلها وناسها إلى بيتها بعد غيبة عشر سنين» (ص ١٠٨).

وفي السؤال وإجابته، يتعرف القارئ على التجربة الأكثر إلحاحاً في عالم الكاتبة، تجربة تتناولها الكاتبة في قصة «الشيخوخة» من زاوية علاقة الأم بالابنة وبالأب الذي رحل، وفي قصة «البدایات» عبر لقاءات البطة بأول من أحببت من الرجال، و«في ضوء الشموع» من خلال تأمل امرأة لزيعة مدمرة يتعين عليها الحسم في إنهايتها، ثم تلتقي بالتجربة ذاتها في «حملة تفتيش» في إطار أشمل، سياقها التاريخ الوطني والمشاركة في العمل السياسي.

تتكرر التجربة في جوهرها، وإن تعمقت مع كل نص جديد، واغتنت بالجديد من الزوايا، منها تعذر الكتابة، وهو موضوع تشترك فيه «الشيخوخة» و«في ضوء الشموع» و«حملة تفتيش»، ومنها أيضاً وهي النسبي وربط المطلق بالموت، وتتصدر قضية المعرفة والبحث عن حقيقة الذات، أياً كانت المشاق والمضاهبات التي يكلفها هذا البحث كل النصوص التي أعقبت «الباب المفتوح». صحيح أن قراءة دقيقة للرواية الأولى تكشف عن وجود هذه القضية أيضاً، ولكنها في النصوص اللاحقة تتعمق وتتخذ مكان الصدارة. إن الشكل الواقعي الذي استخدمته لطيفة الزيات في «الباب المفتوح» كان يتيح لها التعبير عن أزمة صبية في العقد الثاني من عمرها (نرى إيلي بين الحادية عشرة والثانية والعشرين)، أما الشكل المستخدم في قصص

مئذنة تشرف على بيتنا القديم يا كل الناس، نعم أنا حية، رغبا عنكم حية» (ص ١١٤).

تتعارك سامية مع «صاحب البيت»، يهددها:

«حاسبسجوك»، تجيب «بعد ما اقلتك ما حدثش بقدر يسجنتني» (ص ١١٥).

ويتكلم الملح الرمزي الذي يبدو واهيا في بداية النص، ثم يصبح غالبا مع تطوره، ثم يأتي المشهد الختامي بدلالاته الرمزية الفاعلة. واذك تحديدا لا تقل سامية «صاحب البيت»، وإن كانت بمواجهتها له تقتل رهبتها منه، وتحرر من سطوته عليها إريك المشهد في تقديري الإشارة إلى أن سامية بعد أن تغلبت على «صاحب البيت» تضمد جراحه وتوسد رأسه على ساقها [.

ووصلنا المشهد الأخير، في «صاحب البيت»، إلى مشهد سابق في «حملة تفتيش»، حيث الكاتبة نفسها في مركز الواقعة: الزمان خريف ١٩٨١، والكان سيارة عسكرية تحمل لطيفة الزيات المعتقلة إلى سجن القناطر.

«السيارة تتوقف وضابط الشرطة، وقد ضل الطريق، يبحث دون جدوى عن الطريق إلى السجن. وأرتقي في جلستي وهو يبحث، نشوى بإدراك أنني الملح حريتي غير منقوصة في آخر الطريق، بعد أن تطلعت طويلا وأنا أضل الطريق الذي وجدته شابة، وتطلعت طويلا لاستعيده، بعد أن تطلعت طويلا وأنا أفقد ذاتي، وتطلعت طويلا لأفقد ذاتي، وتطلعت طويلا لأجد ذاتي وأنا أفقد واسترد صوتي، وعلى مشارف الستين هنا أجلس مرتخية في هدأة الليل في مقدمة عربة شرطة، والضابط يبحث عن السجن ليودعني السجن، وما من أحد عاد يملك أن يسجنني، وحريتي تلوح لي في آخر الطريق كاملة غير منقوصة، تنتظر مني أن أمد يدي لأحتويها، وبمجيء التي لا تنفرط، تنفرط، وحريتي تلوح لي في آخر الطريق» (ص ١١٦-١١٧).

للسجن في تجربة لطيفة الزيات حضور مؤكد، وفي نصوصها دائما سجن ما، سجن فطري يتقيد فعل المرأة خلف قضبان، أو سجن نفسي ذو دالات مجازية، وقد يتداخل السجنان فيؤكد أحدهما الآخر، وقد يتماكسان فيفني سجن لا قضبان له سوى الأوهام والمخاوف والعجز عن الفعل، حرية إنسان طليق يعيش في الشوارع. وعلى العكس من ذلك أيضا قد يسقط سجن الحديد حتى وهو قائم، لأن السجنين يجاوز سجنه فصار حرا بوعي وانتمائته. وتقدم لطيفة الزيات تنويعات على ثنائية السجن - الحرية في كل نصوصها، حيث البطلة ممرقة دائما بين الإمكانيتين. ويتنبه القارئ إلى أن ليلى في «الباب المفتوح»، وطلات قصص «الشيخوخة» الثلاث، وسامية في «صاحب البيت» وطلية «كلمة السر» ترتكز كلهن إلى نموذج أصلي في حياة لطيفة الزيات نفسها. تقول الكاتبة في سيرتها الذاتية: «كان البيت

والبدايات» و«الشيخوخة» و«حملة تفتيش» فتيح للكاتبة الإحاطة بتعقيد التجربة وعناصرها المتعددة، فالكاتبة، إذ تقف على ثلة العمر ترى الكثير وتعرف الكثير، وتتأمل مفردات حياة كاملة. إن تكبير التسلسل الزمني في هذه النصوص، وإدراج كتابات وقصصات وتاملات من مراحل مختلفة، يسمح بعرض التناقض والتناثر والتناقض وتعدد أوجه التجربة. وتصبح الكتابة نفسها عملا تحصيليا تجميعيا يتيح التأمل، ويقود إلى المعرفة، ويمكن من إعادة بناء العناصر المتناثرة في كل دال له قيمته.

ثم تنتقل من الرباعية، في تواجدها وتكاملها، إلى رواية «صاحب البيت»، وهي في تقديري نص أصيل في تعبيره عن عالم لطيفة الزيات، يرتبط بشكل عضوي بكل ما سبقه من نصوص. وهنا مرة أخرى تشغل الكاتبة بقضية الحرية التي تناولتها في «الباب المفتوح». كذلك عناصر عالم الروايتين واحدة: تناسخ الأم والخالة في «الباب المفتوح» في صورة الأم والجددة في «صاحب البيت»، ويتناسخ الأب في صورة «صاحب البيت»، وإن كان هذا الأخير يتجاوز دلالة السلطة الأبوية القائمة.

تميش بطلة «صاحب البيت» أزمة هي في جوهرها أزمة بطلة «الباب المفتوح»، فهي كسابقتها موزعة بين الصوت المهيمن على واقعها، والرغبة في التحرر بما يليه هذا التحرر من شجاعة ومسئولية.

«قالت أمها هودي، وأشاحت بيدها في نهائية - بدت العودة إلى البيت القديم خيانة لحمد لا تدري لم؟ وخيانة للطريق الطويل الذي خطته لتدخل جامعة القاهرة، ولتتزوج الزيجة التي اختارتها في استقلال عن العائلة» (ص ٩).

ويقوم «صاحب البيت» ببعض مقام به والد ليلى في «الباب المفتوح»، يثبت الفزع ويحكم الرئاج الصيدي على الباب الملقق، ثم يتجاوز الأب إلى مجاز دال يجمع السلطات كلها، سلطة المعلم ذي العصا، والواعظ الذي يهدد بحداب النار، والعين التي لا تغفل ولا تنام. يحمل معه في كل وقت «طلقة مفاتيح ضخمة كأنها جمعت مفاتيح المدينة مجتمعة» (ص ٢٥).

وبين الانسحاب إلى البيت القديم وعمدة البئر - اللذين تعرف عليهما في «حملة تفتيش» - ومواجهة «صاحب البيت» ومسئولية وهي الضرورة، تتوزع بطلة «صاحب البيت»، تماما كما توزعت ليلى من قبلها في «الباب المفتوح»، وتساءل كما تسأل بطلة «على ضوء الشموع» «من أنا؟»، وتتضمن في المرأة كبطلات «البدايات» و«الشيخوخة» فتطالعهما الصورة المشوهة، ثم في النهاية تحسم أمرها في صالح المواجهة، تنقذ من القطار الذي يجعلها إلى البيت القديم، وتعود لتقف في وجه «صاحب البيت» وهي تصرخ: «يا أبي يا أمي يا جنتي يا

القديم قدرتي وميراثي، وكان بيت سيدي بشر صنيعي واختياري، وربما لأن الاثنين شكلًا جزءًا لا يتجزأ من كياني، وربما لأنني انتميت إلى الاثنين بنفس المقدار، لم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر ترجيحًا نهائيًا، اختل سير حياتي».

ولعل من المفارقات الطريفة أن هذا الاختلال تحول إلى معين اغترفت منه الكاتبة مادة نصوصها الإبداعية. وتنتهي هذه النصوص بترجيح قيمة المواجهة على التكميم، وإرادة الحرة على سجن الذات، و«بيت سيدي بشر» على «البيت القديم». وذلك نجد في رحلة لطيفة الزيات الشخصية كما سجلتها في «حملة تفتيش» الأساس الهيكلي لكل رحلة صورتها النصوص، وإن تنوعت. ومن هنا يصعب إغفال أن إبداع الكاتبة ذو ركيزة أوتوبوجرافية. وربما كان الاستثناء الوحيد هو قصة الرجل الذي عرف تهمة، أقول ربما، لأنني أشكك في دقة كلمة الاستثناء هذا، لأن تجربة هذه القصة تقدم صورة معكوسة للرحلة، ونموذجًا مغلوبًا للنماذج القصصية التي تعرفنا عليها سابقًا. فبعد الله بطل القصة يعيش مستتبًا في البئر، لا يرى ولا يسمع ولا يتكلم، يختار قاعًا منذ البداية تلك الحياة التي يظنها آمنة ليكتشف ببطء، وتدرجيا، أن التمرس في قاع البئر أو وراء باب مغلق لا يحمي من الأعاصير.

تتكامل نصوص لطيفة الزيات وتعتمد صياغاتها، فتنقل من الشكل الواقعي إلى أشكال مغايرة، وتبقى التجربة الأساس هي التجربة نفسها، تسري في رؤية تزداد مع مرور الزمن عمقا ونضجا، ويوجد عليها ما يجد بفعل متغيرات الواقع المحيط. كان الباب المغلق في الرواية الأولى هو باب الأصراف الظلمة، والتقاليد الراكدة، والقمع السياسي، ولكنه كان بابا لسجن لا يحتل إلا ركنًا من أركان وجود رجب فسيح، مشرقة شمس. أما في قصة «الهبشيم» (وهي قصة كُتبت مؤخرا على ما أعتقد يرغم التاريخ الذي يذليها) وفي قصة «كلمة

السر» فيصيح السجن صورة الوجود، يملئ على الإنسان بهشيمه وممراته الضيقة، وضوئه الكابي الشحيح ملامحه الغالية. وليس للإنسان من خلاص في هذا العالم -السجن- سوى وضحة المعرفة، وبفه الانتماء، والوعي بالمسئولية، ومواصلة الإصرار على توصيل رسالته. يفتح باب السجن حين يريد له الإنسان أن يفتح فيكسر عزلة بالتواصل مع الآخر (وهذه هي معجزة رواية «كلمة السر») يتحرر الإنسان بمعجزته الصغيرة تلك، بعد أن وعى الضرورة وتحمل مسئوليتها. أما السجن فيظل قائما، ليس داخل البطة أو البطل، ولكن من حوله يحتل المكان كحقيقة واقعة.

يقول رواية «كلمة السر»:

«وكان الرحلة قد استهدفت تحريي أنا شخصا لا هيد الله، وما لم أفهمه إذ ذاك كان، لماذا ينصب الرد على حالتي، وكأننا أنا مركز الكون؟ هذا ما لم أفهمه إلا لاحقا حين أدركت أن كل فرد هو مركز الكون» (ص ٣٩).

تنتهي رحلة «كلمة السر» بنهايات «الباب المفتوح» و«البدابات» و«الشيخوخة» وفي ضوء الشموع» و«حملة تفتيش» و«صاحب البيت».

«الاستعداد يسكنني والفضر، وسكنة تصالحي على ذاتي تربط كياني، أستشعرها حية نابضة متوهجة في جسدي خفيقا وفي لينة أطرافي، سكنة تجعلني أوقن أن الرحلة كانت في المقام الأول رحلتي أنا» (ص ٢٩).

بهذه الكلمات تنتهي قصة «كلمة السر» وهي تعبر عن رواية القصة، بقدر ما تعبر عن الكاتبة نفسها التي جعلت من نصوصها الإبداعية سجلا لرحلتها، وأشركتنا في مسعاها النبيل إلى التحرر الإنساني، والتصال مع الذات.



لطيفة الزيات وخصوصية التجربة الإنسانية والإبداعية

إبراهيم فتحي

وعلى النطاق العالمي.

وفي هذه الفترة نجد أنها سنكتشف أن الزعيم الأوحده من الأشياء التي يجب أن تخرج عليها بطلتها في «صاحب البيت». بعدها تبدأ تجربتها السياسية. لم تكن داخل قالب عقائدي مطلق، من مقدمات تنتهي إلى نتائج، بل كانت دائما - وهذا ما يميز إبداعها الفكري والسياسي - مخلصه للتجربة، الإخلاص للواقع الحي بتناقضاته الحية. فرغم أن هذه الفترة - الفترة الناصرية - تجعل بعض الناس تنظر إلى لطيفة الزيات وتبغضها حقها في الموقف النقدي، في التقييم الإيجابي والسليم، إلا أن صوتها في هذه الفترة من زاوية الإبداع السياسي لم يكن متميزا أو لم يكن عاليا، لكنه كان واضحا في الإبداع الفني.

ما الذي نجده في الإبداع الفني يرتبط بهذا الإبداع السياسي والإبداع الفكري؟ نجد في «الباب المفتوح» أن التجربة تبدأ أيضا بمظاهرة، وأن هناك محاولة الارتباط بالجموع والمشود، تصور بحب وبنقة تجربة الجماهير في الصراع داخل مصر إلى تجربة ١٩٥٦، وهي تصور تجربة فتاة تنتمي إلى البروجازية المتوسطة تقريبا، وتصور في هذه الزاوية الموقف اللطيف لها من نفسها، من الواقع، من تجاربها العاطفية، من كل الأشياء المحيطة بها. هذا الطابع الخاص ربما يمكن أن يسأه فهم على اعتبار أن كل ما كتبه هو سيرة ذاتية، يمس شخصية واضحة في فكر وإبداع لطيفة الزيات، وهو التجربة الشخصية. البداية والنهاية لديها التجربة. ومن خلال هذه التجربة تكتشف، تربط هذه التجربة - تجربة المرأة، تجربة المناضلة، تجربة المحبة، الزوجة، سواء تمثرت في علاقتها، أو كانت العلاقة ناجحة، أو كانت علاقة في مستوى الأمانة والأمل فحسب، كلها تبدأ أو تنتهي بالتجربة، لا البدء من مخطط عام، ولا البدء من أيديولوجية كاملة.

هذه الصورة، التجربة الشخصية، التجربة الذاتية، وهذه التجربة الذاتية والشخصية، وإن كانت هناك، كما نحرص في على القول «نواة مستمرة تربط الشخصية في استمرار تاريخها»، إلا أنها لا تتحدث عن شخصية ذات جوهر نهائي ثابت قد حُدّد، ثم يكون الشغل الشاغل للتاريخ والحركة هو إظهار الأغراض الشخصية لديها التي تصورها عادة. ليست هي هذا الجوهر النهائي الثابت، بل هي شخصية حية تتطور وتستفيد من تجاربها، وتتنظر إلى العالم، وتتنظر إلى نفسها،

تتعدد دوائر النشاط والإبداع لدى لطيفة الزيات. فهي في المحل الأول مناضلة ومفكرة سياسية، وهي مبدعة، وهي ناقدة، وساحل أن أوضع هنا ما الذي يربط بين هذه الدوائر الثلاث؟ ما هو المشترك؟ وما هي الخصائص المميزة للطيفة الزيات؟ بقدر ما أستطيع أن أفهمها، بقدر ما يتسع حبي وتلمذتي عليها، لأن يبدو هذا واضحا.

ففي المحل الأول هي مناضلة بدأت بالمظاهرة، بالمقترع، بالساحة العامة، بالخبرة الذاتية. وهي ترتبط بقضية الوطن، فضالها السياسي نضال لم يبدأ من تعميمات أو بديهيات أيديولوجية، لقد بدأ بالتجربة. بدأ بتجربتها منذ الطفولة في مصر والعالم العربي. فهي لم تكن اشتراكية، أو قل نقلا عن التجارب الخارجية، كانت تبحث منذ البداية - سن أن نقول ذلك - عن الطريق المصري للتحرر، لإنفاذ الاستقلال... الطريق المصري. كان الإبداع السياسي في تجربتها ابتداء من الجامعة، عبر لجنة الطلبة والعمال التي شاركت كثيرا فيها إبداعا، واتسمت بخصوصية لفترة محدودة. فما الذي كان يميز القضية الوطنية، قضية التحرر، تحرر الإنسان المصري، لدى لطيفة الزيات؟

كانت القضية هي قضية التحالف، قضية الحركة الوطنية، وكانت الحركة الوطنية هي التي تتحكم في الصراع الطبقي، فكانت قضية الصراع الطبقي محكومة منذ البداية، نتيجة للتجربة المصرية والعربية، بالتجربة الوطنية. كانت قضية تحالف القوى الوطنية في مواجهة الملكية، في مواجهة النظام الاستعماري العالمي، هي الأساس، لذلك كان الطابع شعبيا عاما، لم يكن جانب الصراع الطبقي رائدا بطبيعة الحال، ولكنه كان محكوما بالقضية الوطنية، وهذه خصيصة لجمعتا، فلم يكن من الممكن القفز فوق طبيعة هذه المرحلة.

ظل ذلك مستمرا في مسار لطيفة: الطابع القومي، الطابع الوطني، خصوصية التجربة، طريقة إبداع أشكال النضال، ابتداء من لجنة الطلبة والعمال إلى كافة أشكال النشاط، وصولا إلى لجنة الدفاع عن الثقافة القومية. كلها أشكال إبداعية تتعلق بخصوصية التجربة. ولكن هذا في إنشاء النظام الملكي حيث كان الحلال بينا والحرام بينا.

بعد ذلك تأتي الفترة الناصرية بإنجازاتها العظيمة وبنواقصها العظيمة أيضا. فكانت لطيفة الزيات في هذه الفترة، بطبيعة الحال، في معارك الاستقلال، وفي معارك الوقوف ضد الرجعية المحلية والعربية،

وتحس بكل هذا العالم وتتفاعل معه، وهي مستعدة دائما في إيداعها الأدبي للخروج، وكلمة الخروج: الخروج من البيت، الخروج من التجربة، الخروج من وضع محدد، تنقلنا إلى الحديث عن مسألة «التجاوز». هذه الكلمة مفتاح فعل، الخروج، فعل الخروج، فعل التجاوز، خروج الوطن بأكمله من وطن تابع يخضع لكل أنواع المهانة والإذلال إلى وطن حر، الخروج من الشط، شط المرأة الذي يفرض عليها أن تكون -كما ستقول هي أيضا في كتاب نقدي جديد لها عن بعض صور المرأة في القصص والروايات- أداة إنتاج، ملكية خاصة، شيئا، الخروج من هذا الوضع نجده في إيداعها وأصحا محمدا مستمرا.

وهنا أقف عند استمرار النظرة في السياسة، الإبداع في السياسة. هنا أيضا البطة تحاول أن تصل من تجربتها الذاتية المغلفة على نفسها إلى التجربة العامة، التجربة المشتركة، تجربة الوطن. ولكن لطيفة الزيات هنا تعمق هذا الموقف، الزيات في الجموع، الزيات في التجربة الوطنية، هذه الصوفية الوطنية، أو الصوفية السياسية، الزيات في الحزب، اللوان في الزعيم. تحرص في إيداعها بشكل واضح على الاستقلال الذاتي، استقلال الشخصية. إن الحب لا يتحول في كتاباتها إلى اكتشاف العلاقة بالمحبوب، رفض الزيات، رفض الانصراف، رفض أن تتحول هي والمحبوب إلى شيء واحد تلق فيه ذاتيتها وهويتها. هي ترفض ذلك بشكل واضح. ومن سماتها أنها وهي التي تكتشف دائما علاقة العام بالخاص، إلا أنها لا تفرق هذا الخاص في العام. وتكتشف دائما حدود العلاقة مع الحزب، مع الفكر الذي تنتمي إليه، مع الجماعة، مع المحبوب. دائما تكتشف من تجربة الزيات أنه لا بد من البحث عن الاستقلال في التجربة الفنية أيضا، رغم الارتباط الدائم العميق والواهي بين التجربة الخاصة والتجربة العامة. إلا أنها لا ترد التجربة العامة إلى تجربة خاصة. هناك أشياء في التجربة الخاصة لها استقلالها أيضا، لأنه لا يمكن رد التجربة الخاصة بالكامل بون توابع إلى التجربة الاجتماعية العامة. إن هناك أشياء لا تقبل الاختزال، لا تقبل اختزالها في التجربة الخاصة، ونجد الصور الجميلة في إيداعها لذات العلاقات الخاصة في فريديتها، في تفردا، وفي جمالها. في كل تفرد يتضح أنها تترك دائما وتصور دائما وتبرع دائما في ربط الخاص بالعام. إلا أن الخاص يظل خاصا ولا يفقد جوهرية، ويظل الاستقلال أيضا استقلال العمل الفني عن القضية الاجتماعية وعن القضية السياسية. هي مبدعة تصور دائما أن الفن -مع علاقته طبعيا بالأيديولوجية، بسياسة، بكل الأشياء- ظلت له نوعيته الخاصة وخصوصيته. وحينما نقرا أي عمل من أعمالها فإنه عمل فني، عمل لكاتب ذات دهاء فني، تجد كل استراتيجيات القص، لا تعرفها مجرد المعرفة النقدية، بل تجد استخداما كفنانة تجد للفن خصوصيته داخل وظيفته الاجتماعية وظيفته التحريرية وظيفته في

تحرير الشخصية الإنسانية من الاغتراب. ويتضح هذا في إفتها، نجد دائما أن العلاقة بين الطريقة في القص وما تنقله هذه الطريقة علاقة عضوية. فهي لا تستعرض عددا وأدوات وأساليب القص، لا يستوحيها أن تقوم بيهولانيات شكلية تثبت لنا مهارتها أو حداثتها أو شيئا من هذا القبيل، ولكن، هناك إحكام هائل في العلاقة بين الوظيفة، وظيفة الأداء الفنية، وهذا العالم الفني، وبين التجربة والتنمية. خصوصية الفن ترتبط لديها بوظيفته الاجتماعية، ولكن الاتساق أيضا في إيداعها السياسي يستمر ليصل إلى الاتساق في الإبداع الفني، فللن خصوصيته. وهي لا تكتب منشورات ولا مقالات اجتماعية، ولا تعلم بأن تقدم أدبا دعائيا أو أدبا تبشيري أو وعظيا ولكنها تقدم أعمالا فنية مكتملة القيمة تماما.

وحينما نصل إلى الناقدة فهي لا تحول الأعمال الفنية إلى أبواق، وهي، في الوقت نفسه، لا تستمد الأيديولوجية الجمالية من الأيديولوجية السياسية، ولا من الوظيفة الاجتماعية. نرى خصوصيتها النقدية أيضا في كتابها عن نجيب محفوظ. في كتابها الجميل هذا تبحث عن بذرة لهذا العمل، بذرة خاصه أيضا، أين تجدها؟ تجدها في كمال عبد الجواد في الثلاثية، فكل الثنائيات في عالم نجيب محفوظ، الثنائية بين العلم والإيمان، الثنائية بين الضرورة والحرية، الثنائية بين الفريضة والتطور، كل الثنائيات في عالم نجيب محفوظ تجد بذرتها في أي شيء، في التجربة الشخصية لكمال عبد الجواد. فبدائية كل الأشياء لدى لطيفة التجربة، لا للخضوع لهذه التجربة، بل لتجاوزها، للوصول إلى أعماقها أكثر. إنها وصلت في كتابها إلى أن ثنائيات نجيب محفوظ لا تقبل المصالحة على الإطلاق.

في كتابي عن نجيب محفوظ أزع المكس، ولكن ليس هذا هو الموضوع، فقد وصلت هي إلى أن عالم نجيب محفوظ الذي يقوم على ثنائية لا تقبل المصالحة ينتهي بتراجيديا، وقد تعمقت لتصل بنظريات عن الهيكلية في التراجيديا بعق وأقدار عظيمين.

هل التجربة المبدعة هي التجربة العمية، هي المَعاش؟ هي تكتب وتوضح أن هذا المَعاش من الممكن أن نجد أنه هو التجربة العمية، التجربة اليومية، لوطن الطبيعي للأيديولوجية، للفهم المشترك، لكل التحيزات، لكل الأشياء التي لها علاقة. وهي حينما تتحدث عن الأيديولوجية فهي لا تلقى الكلام امتصاصا وإنما تربطها مباشرة بالسلطة، بالسلطة بكل أشكالها. ولا تقف لديها السلطة عند سلطة الدولة، فهي سلطة الفكر، سلطة الوجدان، وتصل حتى بالسلطة ليس إلى داخل الشرابين فحسب، بل إلى الضعيرات نفسها. دائما تتطور وتسير إلى الأمام وتتغير وتكتشف نقاط الضعف ونقاط القصور لتجاوزها أيضا، لتكتب أفعالا أكثر من الصفات، ولتنتهج المعايير الإحصائية المحددة. فنجد أن الدوائر التي تكلمت عنها بسرعة، دائرة

الإبداع السياسي والإبداع الفني والإبداع النقدي، تترايط معا في
سمات مشتركة، سمة الإخلاص في التجربة، والتجربة الوطنية مع
التجربة الفنية، التجربة النقدية، دون أن تنمو الأفكار العامة خصوصية
الإخلاص للتجربة الحية، ودون عبادة للتجربة التلقائية، بل الموقف
النقدي من هذه التجربة.

تجربتي في قراءة لطيفة الزيات

اعتدال عثمان

تتعدّد الحقيقة، ويتنكر لطيفة الزيات التقنيات الملائمة لتجسيدها من زوايا مختلفة، بينما تؤكد خصوصية وضع المرأة داخل هذا السياق، فتري أن الضرورات التي تحكم المجتمع كله، رجالاً ونساءً، تتضاعف بالنسبة إلى المرأة، نتيجة رؤاس اجتماعية، تتلقاها الآنثى منذ الطفولة، وتكرسها التربية، فضلاً عن اندراج المعايير الاجتماعية.

يرتكز السرد في رواية «الباب المفتوح» (١٩٦٠) على لحظات درامية مكثفة، يتلازم فيها الحدث التاريخي السامي إلى التحرر الوطني، والمواقف الصراعية المحركة لنواحي الشخصيات القصصية. يظهر الصراع هنا نتيجة التعارض بين نسقين اجتماعيين، يتجاذبان وهي الشخصية النسائية الرئيسية في الرواية. يمثل النسق الأول في منظومة قيم، تجعل الأب يؤمن دائماً بأنه على صواب، بينما تعيش الأم على الخوف، خوفاً من كلام الناس، فتعمل على ترويض ابنتها وفقاً للحدود المرسومة لحياة المرأة في المجتمع.

في شهادة عن تجربتها الإبداعية ترصد لطيفة الزيات هذا الجانب نفسه من حياتها، ليس بوضوح سمة تكوينية بالنسبة إليها فحسب، بل بالنسبة إلى المرأة عموماً في واقعنا، تقول:

« علمتني أمي ألا أفعل وألا أقول، ولا أصرخ، وصادرت في كل مرة صوتي قبل أن يرتفع. باركت سليتي وأدرجت إيجابيتي في نوع من العدوانية... وتعلمت فيما تعلمت أن أقهر ذاتي، واقتضائي التحرر من تربيته المضمومة عمراً، أقع بلا وهي في الموروث وأعاد وفتني بالوعي المكتسب. » (الكاتب والحرية، فصول: الأدب والحرية، خريف ١٩٩٢، ص ٢٢٨).

وفي مقابل هذا النسق الذي تشير إليه الكاتبة في شهادتها، يتكشف في معظم أعمالها عن تعلقها في واقعنا، بتشكيل وهي آخر ضدي يذيني على إرادة التحرر الداخلي والفعل المستول، تجاه الذات والمجتمع والوطن في آن واحد.

إن تراكم اللحظات الدرامية المجسدة للمواقف الصراعية وانفراجها، يتخذ في هذه الرواية مساراً صاعداً، يقضي بالفتاة إلى اكتساب وهي سياسي واجتماعي، فتشارك في المقاومة الشعبية، وفي معركة الفتاة عام ١٩٥٦، بينما يتحدد مسار حياتها الشخصية من

بين رهبة وفرح لا يوصف، وقفت طالبة بالسنة الثانية في أحد مدرجات قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة، وسط حشد من زملائها وأساتذتها، تستمع إلى الدكتوراة لطيفة الزيات، تعلن اسم القصة الفائزة في مسابقة أقامها القسم لكتابة القصة العربية.

كانت قصتي، وكان العام ١٩٦١.

تحدثت لطيفة الزيات عن موهبة واعدة، شبهتها - إذا ما اكتملت - بكاتبة إنجليزية معروفة، كنا ندرس أصالها، هي كاثرين مانسفيلد.

قالت معلية: « سيكون لدينا كاتبة حقيقية ».

مكداً وجنتني ألف في مهب العلم، وقد سكتني ولم يبرح.

أعرف الآن أن لطيفة الزيات قد خطت أول سطر في قصة كاتبة، وواجهتني بأصعب اختبار في حياتي - أن أكمل القصة.

عبارات قالتها من موقع الأستاذ، ويقصد التشجيع، لكنها استقرت في نفسي وعلّمت، بالمعنى الحرفي والمجازي معاً.

وأعرف أنها خطت وتخط، بكيانها ومواقفها وقلمها ورحابة قلبها للاختلاف وحمق نضجها الإنساني، سطوراً أستطيع قراءة بعضها في عقول ونفوس أصدقاء وزملاء، هم بيننا الآن، غير من لا أملك حصره، على امتداد الوطن العربي. طاقات إبداعية، تزدهو لطيفة الزيات بها إذ تتفتح، وتسعد أن تراهم أناداداً، ولا تكف عن المشاركة والتفاعل.

تتعدد قراءاتي لأعمال لطيفة الزيات. أقرأ للمتعة الفنية الخالصة. وأقرأ أيضاً قراءة متأملة، فمستوقفتي قدرة الكاتبة على التحليل والربط بين جوانب خبرة حياتية، شديدة الثراء والتنوع، وقدرة نادرة على النفاذ إلى أبعاد اللحظات الإنسانية الحاسمة، ثم أقرأ من منطلق التحوّل مع النصّيص ومحاولة الإنعام بأفق المشروع الإبداعي لهذه الكاتبة.

يتمثل لي المشروع الإبداعي لطيفة الزيات في تقصي أبعاد الحقيقة التاريخية والاجتماعية والشخصية التي عاشتها وشاركت في أحداثها الوطنية، منذ الأربعينات، وتجليات هذه الحقيقة نفسها وعلاقتها المركبة بمنظومة القيم الاجتماعية، المحددة لعلاقة الفرد بأشكال السلطة من ناحية، وعلاقة الكاتبة بذاتها وبالأخرين، من ناحية ثانية.

منطلق الاختيار الحر لنظيرها في معركة الوطن وتطوير المجتمع.

وسيطل صراع الفرد- خصوصاً المرأة- لتحرير ذاتها/ ذاتها من داخلها ، على مستوى الفكر والعص والشعور، أحد المحاور الأساسية في مشروع لطيفة الزيات الإبداعي.

إن الشخصية النسائية الرئيسية «نوره» في مسرحية «بيع وشر» (١٩٩٤)، تفقد حياتها حين تخفق في اختياراتها الحياتية، وتقع أسيرة لوم تصديق الذات من خلال التوحد بالآخر، وكذلك فإن «سامية» في «صاحب البيت» (١٩٩٤) تخوض الصراع نفسه على أكثر من مستوى، وعن طريق زوايا مغايرة في تناول والمعالجة.

أستطيع أن أميز مستويات دلالية عدة متشابكة في رواية «صاحب البيت».

على المستوى الفلسفي يمثل صاحب البيت الغامض الذي تصوره الكاتبة على نحو يجمع بين التجريد والتجسيد، مطلق السطوة والهيمنة على مقدرات الشخصيات الثلاث الرئيسية، المطاردة بواسطة البوليس السياسي، والمحاصرة في بيت يملكه هذا الرجل نفسه.

تلجأ الكاتبة هنا أيضاً إلى تقنية أثيرة لديها تتمثل في تعاقب لحظات درامية تشكل سلسلة من المواجهات العاصفة بين سامية وزوجها السجين السياسي الهارب، وزميلها في العمل السياسي من ناحية، وصاحب البيت من ناحية ثانية.

وتستخدم الكاتبة وديعة البيت القديم بصورة متكررة ، خصوصاً في لحظات احتدام الصراع الداخلي لدى سامية، لتشكل بتداعياتها منظومة القيم المرتبطة بالعودة إلى الرحم الأول، حيث مطلق الأمان، المقترن بمطلق البعث من التوحد بالآخر، كلاهما وهم وفناء.

وينجلي الصراع في الرواية عن تبديد الأوهام المسورة لما يشتمل عليه وبغي سامية ولادعيتها، من هواجس ومخاوف تجاه أشكال القهر المادي ، ممثلاً في صاحب البيت، والقهر المعنوي الذي يتسبب فيه الآخر، أو توقعه الذات بنفسها. من هنا يكتسب المشهد الختامي في الرواية دلالاته الرمزية. إن سامية حين تتحرر داخلياً من الخوف والوهم، فإنها حين تقتل الخوف داخلها، تستطيع مواجهة صاحب البيت والتصدي له، فتسقط سطوة الرجل المطلقة، يفتش وتُشج رأسه ، تراه رجلاً جريحاً فحسب، ولا تصجم عن تضميد جرحه.

أستطيع أن أقول هنا إن لطيفة الزيات تكشف في هذا العمل وبغيره من المسكوت عنه والمغيب في واقعنا، ويتمثل في أن منظومة القيم الاجتماعية، والبنية الشعورية العميقة لدى الأفراد، لم تتغير بالقدر الذي يكفل تحرر الإنسان من داخله ، خصوصاً بالنسبة إلى النخبة المثقفة، نساء ورجالاً، وإن انتصرت هي دائماً لضرورة التغيير.

ولذا كانت لطيفة الزيات تستخدم في هذه الرواية تقنية أثيرة لديها،

أعني بناء العمل الروائي على تعاقب اللحظات الدرامية، فإن تراكم هذه اللحظات لا يتخذ هنا المسار الرأسي الصاعد لروايتها الأولى، وإنما تتداخل المستويات الدلالية لتشكل شبكة علاقات يمتزج فيها الفلسفي والرمزي والاجتماعي والنفسي والحالات الشعورية المتباينة، حين تنق فروعها وتكاد تستعصي. إن تراكم اللحظات الدرامية وتشابكها يمثل في هذا العمل المعادل الفني لتفطّل أنواع القهر في البنية الشعورية وفي الوعي واللاوعي، في الوقت نفسه.

تقدم لطيفة الزيات إضامة فنية وفكرية لافتة ومغايرة لهذا الجانب أيضاً في مجموعتها «الرجل الذي عرف تهمة» (١٩٩٥)، فتصور ألوان السجن المادي والمعنوي عن طريق تجريد مفاهيم الصرية والاستلاب والترويض وتجسيدها في آن . وتجمع في هذا العمل بين السخرية الموجهة والتهكم اللاذع، نضجك بينما تتراقق دموع الأم في ميوننا ، ليكون الضحك الفاجع شافياً وحافزاً على تحرر حقيقي، وليس التفتيش والهرب من أدواتنا المتراكمة.

تكشف دلالة هذه المجموعة في تصوري عن رؤية تتجاوز الحقيقة التاريخية والاجتماعية المباشرة، وإن انطلقت الكاتبة من الواقع لكي تعود إليه، وقد اتسعت الرؤية، بما يعس الإنسان في كل زمان ومكان.

إن أسئلة الوجود البشري، وما تشتمل عليه من صراع بين الخير والشر، الاختيار والجبر، النبل والشجاعة، أو النصور والتقص، الإقدام والمبادرة، أو الخوف وقهر الخوف، تلك الأسئلة كلها ليست سوى عوارض ملازمة للتجربة الإنسانية، يفتسمها البشر جميعاً، خلال رحلة الحياة. لكن رحلة الحياة تفقد مغزاهاً، ما لم تندرج في كل أشمل، يمس الذات والآخر والآخرين ، يمس الماضي والحاضر وما هو أت.

لا مهرب لنا من افتقاد المغزى ومن طوفان الهشيم فينا ومن حواننا، إلا بيقين كالجمرة ، نتملسه في ذاتنا المفردة أولاً، وفي أدواتنا المجتمعة بعد ذلك، عن طريق مشاركة حقيقية وانتماء حقيقي، تهب حياتنا.

ولحظة يدرك عبد الله - الذي هو: أنا وأنت ونحن - أنه مدان في كل الأحوال، ما لم يبادر إلى التفكير والمشاركة والفعل، في تلك اللحظة نفسها تكون الرسالة قد وصلت ويتحقق مغزى الرحلة، رسالة الكاتب ورحلة الحياة في آن .

لعلني أثرت تأمل مجموعة «الشيخوخة وقصص أخرى» (١٩٨٦) و«حملة تفتيش - أوراق شخصية» (١٩٩٢) في ضوء الأعمال الأخرى،

بهذين العملين تشق لطيفة الزيات أفقا غير مسبوق في الكتابة العربية، وفي أثبات الصديق، نهج يتكره لكي ترصد أبعاد الواقع المركب من خلال خبرتها الحياتية الغنية، بكل ما تشتمل عليه هذه الأخيرة من طاقات، وأحلام، وهواجس، وشكوك، ويقين، ومراجعة للذات،

وسخاء الكشف عن أغوار النفس، ومواطن القوة والقصور فيها، والقدرة على التجاوز في أن .

تستوفيني في مجموعة «الشيخوخة» وقصص أخرى» ثلاث قصص بعينها، هي «بدايات» و«الشيخوخة» و«على ضوء الشموع» ، أجد فيها تنوعاً لافتاً لأساليب السرد، وتراوحاً بين اليوميات والرسائل والتطليل والاستبطان والقصة داخل القصة وغيرها، بينما ينسم السرد بالانقطاعات المفاجئة، ويتم تقطيع الزمن وتوقف تسلسله بترتيب وقومه.

وقد بدا لي أن منطق الرؤية القصصية اقتضى هذا التغيير الكيفي في طرق القص، واستخدام الأنوار التقنية الملائمة لتجسيد الانقطاعات التي حدثت في مسارات الواقع، إثر هزيمة ١٩٦٧، وما يوازيها من صدوع ذاتية تمثلت في مشروعات إبداعية للكاتبة لا تكتمل، أو بدايات لكتابات تسقط في زحمة أوراق منسية. وستفصل الكاتبة هذا الجانب في «حملة تفتيش».

ومن بين التقنيات المتنوعة في هذا العمل، توظف الكاتبة تعدد الأصوات القصصية وتماهياها، على نحو بالغ التركيب والدلالة.

هناك أولاً الكاتبة اللطيفة التي تعيش الأحداث السياسية والاجتماعية وتشارك فيها على المستوى الواقعي، ويحيل السرد إليها طوال الوقت. وهناك ثانياً الشخصية النسائية التي يدور الحدث القصصي حولها، هي أيضاً كاتبة - أسميها الكاتبة الضمنية- يتحقق من خلالها البناء الفني التخيلي الذي يكون موازياً للواقع، ويتمسك بالذوات الزمنية والانقطاعات المفاجئة في السرد. وهناك ثالثاً صوت الراوية، ويقوم بالانتقال بين الزمن الواقعي والتخيلي، فضلاً عن التعقيب على الحدث القصصي، أو استبطان حالات شعورية متباينة وتحليلها ورصد ما استقر في الوعي، أو كُنْ في اللاوعي.

وعن طريق التوظيف البارع لهذه التقنية استطاعت الكاتبة تصوير تعدد الذات الأنثوية وتماهياها في كيان واحد يمر عبر التكامل بين الفكر والحس والشمور. والتقنية، بهذا المعنى، أداة معرفية وفنية في آن، توظفها الكاتبة لتشرح أعماق المرأة المثقفة من خلال علاقات محورية في حياتها، كالعلاقة بالزوج، أو الابنة، أو الصديق، بالإضافة إلى مرحلة التقدم في العمر، نحو النضج والاكتمال. واست أعرف كاتبة عربية أخرى استطاعت سير أغوار المرأة في تلك المرحلة بمثل حساسية واقتدار لطيفة الزيات.

تعمق لطيفة الزيات هذا النهج في الكتابة الإبداعية من مدخل آخر يتمثل في سيرتها الذاتية.

تتأسس «حملة تفتيش» على المزج بين الحقائق التاريخية ووقائع السيرة الذاتية والمذكرات الشخصية وشذرات من أعمال إبداعية واستبطانات ومواقف سياسية واجتماعية، إلى غير ذلك.

أما مفهوم الزمن لديها في هذا الكتاب الجميل، فيتحقق عن طريق البدء بلحظة ما حاسمة، تاريخية أو شخصية، تستقطب إليها أزمنة أخرى عامة وخاصة، تستيق مراحل ، لكي تعود إليها في موضع تالي من الكتاب، تسترجع مراحل أخرى، ويتحرك بصورة حرة في مساحة زمنية تمتد من أواخر الثلاثينات ويمد طفولة البيت القديم بدمياط، حتى اكتملت لها حريتها غير منقوصة وهي في طريقها إلى سجن القناطر عام ١٩٨٨.

تتداخل تواريخ وأزمنة مجزأة ، يفضي تراكمها إلى الإمساك بلحظة الحقيقة المركبة، على تنوعها وتعددتها، وعلى مستوياتها: الموضوعي والذاتي.

ولعلي لا أضيف جديداً بقولي إن لطيفة الزيات ، إذ تكتب سيرتها الذاتية، إنما تستعيد جانباً من الحقيقة التاريخية والاجتماعية للوطن كله، ومن أحمه هذه الحقيقة تكتب «حملة تفتيش».

ولطيفة الزيات حين تستعيد هذا الجانب من الحقيقة التاريخية والاجتماعية، فإنها تعرضها على ما استقر لديها في كل مرحلة من مراحل حياتها ونضجها الفكري والنفسي.

تقدم لطيفة الزيات على مواجهة الذات بشجاعة واقتدار. وبرغم ما في هذه العبارة والمباراة التالية من شبهة التعبير الماطفي، أو حتى المستهلك، فإنني أستفهمها هنا عامدة، لأنني أعرف وتعرفون جميعاً كم هو شاق تحقيق الفعل بعد القول، والذات دروب ومسالك ومناهات ، تنه فيها الحقائق وأشباه الحقائق وتحفظ بالأوهام، وما بين الكلمة والفعل في واقعنا مسافة أطول كثيراً مما نحب أن نعتزف، أو نقدر، إذا ما أوتينا الصدق.

لقد وضعت لطيفة الزيات أمامنا رصيد حياتها العامة والشخصية، أشركتنا فيه بسخاء نادر، فتضاعف هذا الرصيد في نفوسنا، امتثانا وتقديراً ومحبة.

لذلك أقول إنها تكتب من واقع معاناة حقيقية هائلة، تفعم قلمها في جراح الوطن وفي جرحها الخاص، تصفر بسنه المشهود بالحب والغضب والام والأمل معا ويالضحك المر، ثغرة في جدران سجن الواقع وسجن الذات، تنتزع الأتفنة قناعاً وراء قناع، بغير مواربة، أو مداراة، ولا تتورع إن هي انتزعت معها الجلد الواقعي، وتعرضت النفس للجوارح الناعشة . تقف في ذلك العراء الموحش الجميل، وتعلم أنه بالصدق الفارح الموجه وحده يمكن أن يكون الإنسان إنساناً وكتاباً حقيقياً، يواجه نفسه بقوتها وضعفها، يحررها من داخلها ويميد صياغتها ، كخطوة أولى نحو إعادة صياغة واقعها.

تقول لطيفة الزيات في شهادة لها:

«كانت الكتابة بالنسبة لي، على تعدد مقاصدها، فعلاً

من أفعال الحرية، ووسيلة من وسائل إعادة هياغة
ذاتي ومجتمعي». (تجربتي في الكتابة - صاحب
البيت، ١٩٩٤، ص ١١٩).

حين أقرأ العبارة الآن، فأبني لا أجد مسافة بين القول وفعل الكتابة
- الحياة.

تردنا لطيفة الزيات إلى أنفسنا، تهزنا بكتاباتنا، حين تصبح
الكتابة لديها اجتراحا للصعب.

ولطيفة الزيات، إذ تقدح في نفوس قرائها شرارة التفكير والوعي،
فإنها تمنحنا بفنّها الراقي الجميل مشروعا إبداعيا غنيا، نتلمله ونأمل
أنفسنا من خلاله، فنزداد معرفة.

ولقد فعلت، أو على الأقل حاولت.



لطيفة الزيات بين الأدب والسياسة

فوزية مهرا

الجزء إلى الكل، مثل صيغة المضارع التام تمتد من عمق المجتمع، من حدث صغير، إلى تأثيره داخل النفس والوجدان، ويظل حاضرا. ارتبطت منذ البداية بالحب والتعاطف ومشاعر الود والمشاركة. وهي بعد طفلة صغيرة، بشرفة منزلهم الصغير، وترى مظاهرة شبابا يرحب بقبول أحد الزعماء، ولجأة تتطلق رصاصات غادرة، وتسيل الدماء على قراب الشارع وهي تبكي بدموع غزيرة (تكررت تلك الواقعة في «الباب المفتوح» وفي «حملة تفتيش»)، من يومها عرفت أين يكون موقفها... مع الناس، ضد القهر والاستبداد.

تقول: «لم أكن في موضع الرصد لتفاصيل حياتي، بل في موضع اختيار لما هو دال في الإطار العام ومحمل المعنى، لم أكن في موضع تغذية لأحداث حياتي بل في موضع بلورة رؤيتي للمسار العام لهذه الحياة».

إذا كان هدف السياسة هو السعادة بمفهوم «أرسطو»، فالشعور بالسعادة لا يمكن أن يكون لديها شعورا شخصيا أو ذاتيا، لكنه مفهوم آخر للسعادة هو التواصل مع الآخرين والمشاركة معهم، «متعة الوصول والوصول مع الآخرين وممارسة الحرية».

تؤكد وجهة نظرها: «في الإبداع والعمل الجماهيري ينشغل الإنسان بكلية مجتمعه، بكل قدراته الإنسانية - العقلي منها والسمعي - حيث يعيد الإنسان في حرية إنتاج ذاته وإنتاج واقعه».

لطيفة الزيات أو «ليلى» بطلة «الباب المفتوح» ولدت بين الجماهير، تعرضت على أن تمضي حياتها محصورة في اهتمامات ضيقة، ورأت أنها بين الناس ومعهم تصبح إنسانا أفضل وأجمل.

«الباب المفتوح» صنعت تاريخا في الرواية العربية الحديثة، وبشرت بجيل جديد من الكتابات يؤمن بأن تحقيق الذات والرفعة في التحرر هو جزء من حرية الوطن وتفتح طاقات الإنسان فيه، وأن مهمة الكتابة هي العمل على تغيير فكر المجتمع وخلق إمكانية التطور والتقدم فيه.

قامت واحدة من أجمل الصفحات والشخصيات في الأدب العربي، رسمت التفاعل الحي داخل وجدان «ليلى» وتفتح وعيها وإدراكها، ومحاولة أن تعيش بأسلوب حياة مختلف من ذلك الذي يفرض عليها. الشاببة الصغيرة وسط مظاهرة للطالبات، كانت تلفت حولها في

المادة التاريخية والسياسية تجعل الأدب أكثر خصوصية وثراء، تجعله واقعا بصورة أخاذة ومدهشة.

القيم الإنسانية والأفكار العصرية والصراع بين القديم والحديث، بين التطور والجمود والحركات السياسية تنعكس في صفحاتها الإبداعية وبين شخصياتها وبنا بطلاتها.

مؤلفاتها ومواقفها وأفانها تجتمع على مفهوم «الحرية».

تبرق مثل نجمة مبدع في اتجاه أعمالها، تقول: «الحرية المصاحبة للإبداع حرية فريدة لا يوازيها عندي إلا الحرية التي يمارسها الإنسان في أثناء العمل الجماهيري والمد الشوري».

هذه هي لطيفة الزيات الكاتبة، الناقدة، أستاذة الجامعة، ورئيسة لجنة الدفاع عن الثقافة القومية، ورائدة الحركة الوطنية الاشتراكية.

الكتابة لديها «فعل من أفعال الحرية وسيلة لإعادة صياغة الذات والمجتمع». أعمالها في مجموعها تعد وثيقة حية لحركة التاريخ والتغيير، شهادة على عصر بأكمله، كشفا لما يعمل بنفوس الناس وأسلوب تفكيرهم.

من يقرأ قصصها ورواياتها ومقالاتها في النقد الأدبي، يدرك جنود الحركة والتفاعل في قلب المجتمع، كتابتها رسالة كاشفة لخبائا النفس البشرية والحياة السياسية، يمكن الأخذ بها في عملية التوثيق الفني والسياسي على تلك الفترة المهمة من تاريخنا.

ذكرتني بما فعله الفيلسوف المورخ الفرنسي «مارسيل كوليوب» وهو يضع كتابه المهم عن «تطور مصر: ١٩٢٤-١٩٥٠»، فعندما أعوزته المراجع والوثائق رجع إلى كتب الأنبياء والكتابات، وأخذ عنها الكثير من الحقائق ضمنها كتابه المهم، منها كتاب على عبد الرزاق، وتطبيق المنهج الديكارتي على دراسة الشعر الجماهيري للكتاتور طه حسين.

حقا نأخذ من أعمالها متعة فنية متميزة، رؤية لضرورة تحرير النفس وتفتحها وتجلي قدراتها وإطلاق طاقاتها المبدعة، ونصل إلى عمق العلاقة المتبادلة بين الفرد والمجتمع.

في كل لحظاتها الدرامية وأحداث قصصها المتقن يرمض المعنى وتطلق قوة داهية للتفكير والعمل، تبهر دائما بين الخاص والعام، من

البدائية يتنازعها الخوف والخلج من استدارة جسمها وخشية أن يراها أحد، وما إن استسمعت إلى الهاتف، والكل ينادي بحق الحياة والصبر، حتى انطلقت داخلها تلك الشرارة المقدسة: «ارتفعت فوق أكتاف الطالبات وهتفت بصوت غير صوتها، صوت اجتمع فيه كيانات الذي مضى وكياناته الآتي وكيان هذه الآلاف وقد انصهرت في كل، كل يدفعها إلى أمام، كل يحيطها ويحميها، وانطلقت تهتف بصوت وحد كياناتها وكيان الكل». الكاتبة والبطله مصيرها يرتبط بأحداث الوطن بكل الهموم ولحظات المعاناة ويريق الأمل.

هكذا تسهم الأحداث في إنضاج الشخصية وتفتح وعيها ووسم المسار والطريق. في نفسها - بعد ذلك- الفئة الجامعية، أمينة اللجنة الوطنية للطلبة والعمال، هي التي شاهدت عملية فتح كوبري عباس وجموع الطلبة تسير من فوقه تتدد بالاستعمار. ترسم اللوحة نابضة بالحركة والألوان وسريان الماء والدموع: «هجة تظفل البحر، يهوي الشباب إلى قاع النهر، وتظل مع الكل شاخصة، ذاهلة، حتى تنتشل الجثث وتلف يعلم مصر» ترتفع كلمات الحرية والثورة.

في رواية «الباب المفتوح» كانت تجمع وتكتف كل اللحظات الدقيقة من حياة كل يوم، من محيط الأسرة، من زوايا الشارع، من قلب الشباب والتأجج الداخلي، وتظل كل ذلك في تدرج درامي خلاق، فترسم صورة حية نابضة للوطن والشخصيات التي تمارس دورها على مسرح الأحداث والحياة، حتى أسلوب السرد اتسق مع مضمون التصوير والرؤية الفنية، تخلص من بطء الوصف ورتابة السرد التقليدي، وانتقل إلى الصورة السريعة وإبراز الحركة الكائنة ووراثة التكوين.

يتبع إنتاجها الأدبي خط سير حياتها نفس المخني الوطني، بعد هزيمة ١٩٦٧، انطوت مصر على نفسها في محاولة لتضميد الجرح والاستعداد من جديد وإعادة البناء. دخلت الكاتبة في صراع مع الذات، وفي تجارب الحب والزواج ومحاولة تحقيق الذات والصراع مع الآخر، وكانت النتيجة مجموعة الشيفوخة ١٩٨٥، وتجديد الأسلوب، ومحاولة الخلاص، وتربية الذات سياسياً من جديد، واتباع أسلوب «المواجهة» أشد وأمضى أسلحة السياسة، ونقد الذات، وحشد القوى لاستمرار مسيرة النضال.

جثم الواقع الاجتماعي على جو القصص، كان يبدو في الخلفية ويظل الصراع الوارث إلى أعماق النفس والرغبات. وجدت أن أسلوب تداعي الصور والذكريات هو الأنسب لتلك الفترة. تفكيرها السياسي ألهمها طريقة التعبير في هذه المرحلة: إن معرفتنا لماضي هي معرفة الحاضر والمستقبل، إن المعرفة في حد ذاتها قوة. حتى رموزها الفنية، الأبواب والأشجار والأخيات والبيوت كلها تمثل «الحرية»- الرغبة في الحرية. الحرية تبدأ من معرفة النفس الحقيقية، الحقيقة تطلقنا

أحراراً. اتخذتها رموزاً سياسية، أنوات فنية تعطي عمق الصورة والموقف، وتطلق طاقة الأمل.

قصة «البدائيات» أولى قصص مجموعة الشيفوخة، تكتبها على طريقة البوميات، وتبدأها في ديسمبر ١٩٧٤. تدور القصة على هذا النحو: أهمية اليوم أن قتاها القديم يطلب اللقاء. أحببته وهي في الثامنة عشرة، لم تره منذ أن انفصلت عن زوجها وهي في الثامنة والثلاثين. الآن هي في الثامنة والأربعين- تقول إنها وهي تواجه مرحلة الشيفوخة في حاجة إلى التصالح مع ما مضى من حياتها. منتج سريع متدفق من الذكريات والصور، مكتبة الجامعة وهي تقرأ «رابعة العدوية ويولدير، الإنجيل والبيان الشيوعي». عندما صارحها بالحب وهي تشبع الرغبة بالنظر إليه منذ أن كانت في الثامنة عشرة، «قالت عليّ أن أطلق سراح الصبية لأقلت بحياتي من بين ضلفتي باب معلق».

هكذا تبدأ لعبة الأبواب، دائماً موجودة مفتوحة أو مغلقة، قائمة، «موارة»، دائماً «الأبواب» موجودة، حقيقة أو مجازاً. الباب هو الحد الفاصل بين عالمين يصعب التوفيق بينهما، والباب الذي يفتح على أفق جديد، يندر أن تضفي قصة واحدة دون العديد من الأبواب. الباب لديها كيان هائل، وجود مادي ومعنوي، طريق خلاص، موصد ومن قبله العذاب، باب السجن، باب الالتزام، تقول «دخلت باب الالتزام الوطني من أقسى وأعنف أبوابه».

وظفت الكاتبة معنى الباب كمرور وعبر في قصة «المر الضيق» وهي من أمث قصصها القصيرة وأكثرها عمقا ومعنى. الباب العادي كان موجوداً يفتح ويغلق، ومن خلفه خوف الأمهات وقلقهن، القلق هموماً والحياة الصعبة في الحي القديم. الأم بالنافذة تنتظر عودة البنين، تود أن تشهد قنوصهما من بعيد. «بيت رمادي قديم يسد الشارع بالعرض ولا يترك سوى ممر ضيق، فيبدو الطريق وكأنه مسنود». المر الضيق، كله باب معلق خثيل يفصل بين عالمين، الحياة في مسارها الطبيعي والعادي، والسقوط والانحدار. ريشة الفنانة البارعة تستكمل بسرعة جوانب الصورة، الجدران رمادية والوجوه شاحبة - من موقع الأم وراء النافذة تذكرت ما طرأ على مشية ابنتها في السنة الأخيرة. «شيء يوجع القلب، تمشي وكأنما تتحفر للدفاع عن نفسها في معركة تنتظرها». المجنون في الشارع فر من الباب المثقوب، الأطفال يتسلون بضرب المجنون بالحجارة، طرأ تغير على المكان، أضيف كنفك للسجائر- صاحبه قواد- وصوت سعاد حسني يرتفع من المنياح برفض البطاطا وطلب الشيكولاتة. الأغاني أيضاً تنبئ عن اختفاء عصر وقيم، وانفتاح عصر آخر، غريباً في المر، ويفتح ويغلق باب بسرعة، وتسقط واحدة من النساء من الأبواب التي كانت مستورة زمان، الأم ترتعد: طريق الاستقامة عسير» الانفتاح

ومع ذلك لم يسلم. كانت أقصى أمانيه الحصول على زجاجة زيت من الجمعية الاستهلاكية.

تعمل فينا صورها النافذة، بصمينا التوتر الخلاق. حتى الكلمات وبعض الجمل تردداً الكتابة وتعمل مثل اللازمة الموسيقية، لتؤكد المعنى وترفع حدة التفكير، فوما من أحد يسالم في هذا البلد، صاحبة إلى العقل فكرة ثابتة هي أن هناك خطأ ما، وأنه لا يثبت أن يحظى بالإفراج. تبنت قدرة الكاتبة وبراعتها وهي تثير رأس البطل. كأنما هي مدينة غريبة لا يعرف حتى لغة أهلها - غير السياسيين، وشيئا فشيئا يدخل منطقة الوعي، الفهم. بدأ يعيد شريط حياته، وهم يجهرين شريط إدانته. عرف الآن تهمة، التهمة شائنة وتسنا فطما وهو ياتر بالأمر طالما كانت له عادلة، وهو يحني رأسه ويطيع، ويتلقى الصفعات، ويضع من الخطأ. وعندما وصل إلى هذا الحد من التفكير شعر بقوة لا عهد له بها وصفاء ذهن جديد عليه، وتطورت الشخصية بذاتها من خلال الموقف، وشهدنا جهد الكاتبة في محاولة تربيته ولتأجبه من جديد. وهي من خلال الحد والمفارقة تطرح النظام كله للمناقشة والتفكير.

وتتركز أيضا قضية «الحرية» في روايتها المهمة «حملة تفتيش: أوراق شخصية» (١٩٩٢)، إنها تعد وثيقة أخرى على المستوى العام والخاص، تسجل فيه أحداثا ووقائع، تتميز بسرد فني متقن، وفيها بعض الحظاظ والمواقف التي ترتفع إلى قمم درامية فائقة. يقوم النص هنا على المفارقة أيضا، ومذ العنوان - حملة التفتيش تكون للصوم، خونة مفسدين، مسلحين، ولكن لأوراق شخصية؛ مفارقة حادة وسخرية بارعة. وفي الروايات نفسها هي بالفن تصل وتفتش في أعماق الذات وكامن الرغبات والصلوات. وإيراداتها العرة تقدم لنا نفسها هدية، وتعرض لحظات حياتها وتكوينها الشخصي والفني والسياسي أيضا. تقول في إحدى قصصها: «أرغب في تعرية الذات في استباحتها وهناك عوالمها الخاصة - شديدة الخصوصية». وتقول إنها تملك إرادة قوية وشجاعة فائقة.

وهي في حملة التفتيش لا تتبع السرد التقليدي ولا الترتيب الزمني، ودائما في عملها الفني ومسيرتها السياسية والإبداعية تنتمي إلى المجموع، ينضم إليها تجارب وخبرات الآخرين من أجل حياة أفضل للجميع. لذلك تسمي الجامعة بيتها، صلة العلم والمعرفة أقوى من رباط الدم. مثل اللغات السينمائية تجذب الماضي في مقدمة الصورة. يدخل إليها أن جدوا الكبير لم يوجد البيت ليكون مأوى أو مسكنا «بل ليكون أساسا مضيق ومصدرا للقلق والعطاء». وأن البشر الضخمة فيه كانت موددا للمياه النقية للجبران والأحباب.

تشير إلى كتاب لم ينشر عن سجن النساء تقدم نماذج باسم صنيقاتي، السجاة فيه تشعر بحقيقتها رغم التحذيرات والتهديدات،

أنى ببلاء وشروء. الابنة الصغيرة مازالت تنقر وتغرح وهي تقوم بإداء دور تاجر الحرير في مسرحية هارون الرشيد. فجأة تكف عن المرح وتزداد صموتا وشحوبا. تترك الأم بحسها التلقائي أن الفتاة في التاسعة أدركها سن البلوغ - ستمشي مثل أختها «تتمشى لمعركة في كل خطوة، ليس أمام الأم سوى القلق والانتظار والدعاء» على اجتياز الأمر الضيق بسلام.

قصة «الصورة» تكاد تخلو من باب. الرجل والمرأة والطفل فيها أمام البحر - عند اللقاء النيل بالبحر المتوسط الأفق أوسع مايكون، لكن البحر موصد. المرأة تفعل المستحيل لتجعله يطل على البحر، وهو «يركز نظره وغرائزه على امرأة، يضاهي تعرض ساقها لجوعه ونهمه. كثفت لطيفة الزيات لظننها وأحاطت الجحيم بالمرأة، لم تجد سوى وسيلة وحيدة للانتقام، مزقت الصورة التي التقطها لهما مصور مجون، داسنها بالهذاء وتركتها لتزورها الرياح.

جريت لطيفة الزيات تجربة السجن كثيرا، وتعرضت لكل أنواع الضغط والتهامات التي تحيط بالمشتغلين بالسياسة. سجن مرتين في العهد الملكي، وعدة مرات بعد ذلك، وحتى سن الثامنة والخمسين. وكان لابد أن تتعرض تجربة السجن على الإبداع الأدبي.

يقول الكاتب المغربي عبد القادر الشاوي «السجن لا يصنع الأدب، ولكن الأدب هو الذي يحيل السجن إلى تجربة - وهذا مقياس عام». وقد حوت لطيفة الزيات السجن إلى تجربة فنية، وإلى مؤشر سياسي حاد، وأطلقت رؤية ناقدة من قبل ومن بعد. وانتهت أيضا إلى حكمة مهولة وإلى مقياس عام، إذ أكدت «أن أقصى أنواع السجن هو سجن الإنسان لنفسه».

والرجل الذي عرف تهمة» (١٩٩١)، رواية قصيرة أقرب ما تكون إلى مسرحية عينية تقوم على المفارقة، وتجمع بين الكوميديا والمأساة. تعد وثيقة سياسية مروعة وساخرة، تحيط بكل ما يجري بالمجتمع من زيف وفساد واقتراء على الحق.

لقد «أخضعت رجلا عابيا» يعيش بجانب الصيط، لجانب من تجربتها في السجن بعد حملة ١٩٨١. «وكان اكتشاف عملية التسجيل التي فرضت على بيت أخي وبيتي واكتشاف عملية تزوير شريط التسجيل بهدف جمع أدلة إدانة، اكتشافا مؤلما، لكن يبقى مع كل تجربة أيا كانت درجة إيلاهما عنصر كوميدي يجمع بين الفكاهة والسخرية». وهو الأسلوب الذي استعملته في كتابه «الرجل الذي عرف تهمة» وكانت مضحكة ومبكية معا، حيث شهدنا الوقائع وتلفيق النهم. وهي الدراما التي عاشتها مصر بالفعل، ولكن واقع الفن كان أشد وأعنف، إذ أحاطت المأساة برجل بسيط حرم على نفسه السياسة والتفكير وفرض الصمت على نفسه ورغب في النجاة دون أن يرتكب خطأ ما. كان ملحونا بواقع الحياة اليومية، مهزوما لتفشي القهر،

وبذلك يتحول المبنى الكئيّب للسجن إلى مكان عزيز، لأنه يضم صديقة فيه، لقطات نادرة، ولحظات إنسانية فائقة، تسجل من داخل السجن ورغم القهر. ويسألها ضابط التحقيق يوماً: لماذا تعمل بالسياسة وهي جميلة؟

وتضحك في نفسها، وتمس الكلمة عمق أنوثتها ودلالها، ولا تستعلي عليه أو تلقنه درسا، فالذي يحقق لا يعرف معنى السياسة، كأنما يسألها لماذا تتنفس بحرق، أو تكتب بفن... إنها تريد معيشة أفضل ومستوى إنساني أجمل... تريد كما يقولون خبزاً وورداً للجميع.

ويعد سلسلة من الهزائم يجيء يوم مجيد... ولولا ٦ أكتوبر ١٩٧٣ لما شعرت برغبة في كتابة «حلمة تفتيش»
وتصل إلى أقصى آيات التحقق والتوحد، تخلع ملابس المداد، بعد أن استمعت من توفيق الحكيم إلى قصة الشهيد مجدي: في العشرين واقتحم بطائرته مبنى التوجيه الرئيسي، ويقول: الموت ليس وارداً في قاموس العشاق، فشجرة العشق لا تموت، والعاشق يعيش في الناس ويعيشون فيه. هو يتناهى إلى لحظة التوحد، لحظة أن تستحيل الورقة إلى شجرة. وقد كان مجدي عاشقاً. تكتب عن حرب أكتوبر قصيدة حب، قصيد سيمفوني، يضيء بالحياة والجمال والانتصار، وتصل أوج فنّها، وحسن أدائها في السياسة، في الكتابة وفي الحياة.



كتابة الوطن:

لطيفة الزيات بين «الباب المفتوح» و«حملة تفتيش»

د. سامية محرز

بحث أندرسون إلى آليات الشعور القومي ومحاولات فهمها، من خلال عوامل شخصية وأخرى ثقافية تشكل وتبلور إحساس الانتماء لذلك الكيان الذي نسميه الوطن. لذلك فإن السؤال الملح عند أندرسون هو: ما الذي يدفع كل هؤلاء البشر إلى حب الوطن والموت من أجله؟

وباختصار شديد، فإن إجابة أندرسون تتلخص فيما يلي:

١- أن هناك عدة عناصر متضافرة، من بينها العلاقة بين شيوع الرأسمالية وظهور الطباعة من ناحية، ثم شيوع اللهجات المتعددة ويدايات استخدامها في الكتابة من ناحية أخرى، أدت جميعها إلى خلق وتكوين ما يسميه أندرسون بالجماعات القومية المتخيلة.

٢- أن هذه الجماعات المتخيلة تتسم بأن أعضائها لا يعرفون وإن يتسنى لهم أن يعرفوا بعضهم البعض.

٣- ومن أجل استمرارية تخيل الجماعة لذاتها بصفتها جماعة لها حدودها واستقلاليتها وسيادتها، تنشأ الحاجة إلى نسق أو شكل أو بنية تقنية تسمح بتخليها باعتبارها جماعة.

٤- ويعتبر أندرسون أن ظهور الشكل الروائي (والى جانبه شيوع الصحافة اليومية) من أهم الأدوات التقنية التي سمحت للجماعة بأن تتخيل ذاتها.

٥- ويخص أندرسون الرواية بالذات بهذه المكانة المهمة، لأنها من خلال بنائها تعيد إنتاج بنية الأمة نفسها. فالرواية مثلها مثل الأمة تقوم في بنائها على عناصر مهمة، من بينها التواقت والتزامن والتعددية، وكلها عناصر تجعل من الشكل الروائي البنية المثالي لحكاية بنية الوطن ذاته. وهكذا تكون الرواية عند أندرسون من أهم الوسائل التي مكنت شعوبا بكلها من تخيل انسابها وانتسابها إلى الكيان القومي، أي الوطن/الأمة.

واعتقد أن من أهم سمات تحليل أندرسون للعلاقة بين النص والوطن / الرواية والقومية زحزحته لمفهوم الوطن - من كونه حقيقة مادية جامدة خارجة على النص وموازية له، إلى كون الوطن خطابا متخيلا يقوم بخلقه وتشكيله وبنائه القاص المبدع نفسه داخل الرواية الأدبية، فيصبح الوطن من خلال هذا المنظور دائم التغير والتبدل متأثرا بالتغيرات التاريخية، والأيدولوجية المحيطة به التي يقوم

مما لا شك فيه أن اختيار العلاقة بين الأدب والوطن موضوعا لهذه النوبة المهداة إلى سيدة الرواية العربية، المكتورة لطيفة الزيات، يعتبر مشاركة مهمة وضرورية في النقاش الدائر بالفعل حول الموضوع ذاته على الساحة الثقافية العالية. ويبدو هذا الاهتمام العالمي جليا في كمّ الأبحاث والكتب والمقالات المنشورة في مجالي العلوم الإنسانية والاجتماعية في الآونة الأخيرة التي تتناول مسألة الوطنية والهوية القومية والانتماء القومي المتخيل من جانب أفراد الجماعة إلى كيان متخيل هو الآخر قد نسميه الوطن أو الأمة.

ومن اللافت للنظر أن تعنى معظم هذه الأبحاث بالربط بين التاريخ لإحساس الانتماء القومي المتخيل في العصر الحديث، وظهور الرواية الحديثة التي يعتبر تاريخ تشكلها وبنيتها بمثابة محاكاة لبنية الوطن ذاته. إذ أن هناك شبه إجماع لدى المؤرخين وباحثي العلوم السياسية وناقدي الثقافة على السواء بأن الهوية القومية والمشارع الوطنية ما هي إلا مفاهيم ثقافية حديثة التشكل والتكوين، تستمد شرعيتها ومصادقيتها من خلال تصورها داخل مجموعة من الأعمال (الأدبية وغير الأدبية)، يعتبرها أفراد الجماعة مرآة لذلك الكيان المتخيل الذي يجمعهم - أي الوطن / الأمة. وقد ذهب عدد كبير من المتخصصين إلى القول إن تاريخ تقسيم الأعمال الأدبية العالمية إلى أدب قوميات National Literatures يرجع إلى ظهور الجنس الأدبي الروائي، باعتباره أداة مستحدثة للتعبير عن الانتماء القومي من خلال القص القومي.

ومن أهم الكتب التي ساعدت على بلورة النقاش حول علاقة الأدب بالوطن، القص القومي بالهوية الوطنية المتخيلة، كتاب صغير أحدث ضجة في الأساطير الأكاديمية الأمريكية وما زال بعنوان: «الجماعات المتخيلة: تاملات في أصول وشيوع القومية» Imagined Communities: Reflections on the Origins and spread of Nationalism. (Cornell U. Press, 1984). لأستاذ العلوم السياسية ودراسات شرق آسيا بجامعة كورنيل، بنديكت أندرسون Benedict Anderson.

وأهمية كتاب أندرسون ترجع إلى كونه مغايرا لما سبق عليه من دراسات تناولت الحركات القومية، من منطلق أنها حركات سياسية في المقام الأول، فبدلا من التركيز على الجانب السياسي للقومية يتجه

بتصويرها ومحركاتها الفعل الأدبي من خلال الرواية.

كيان متخيل كامن في المستوى الشخصي والثقافي، مؤداه أيضا إعادة تقييم موقفنا من الكتابة الروائية النسائية / النسوية باعتبارها كتابة للوطن من وجهة نظر مغايرة.

فكلنا يعلم أن معظم الدراسات التي تناولت علاقة الأدب بالوطن في العالم العربي، اختارت نصوباً للكتابات العربية الرجل باعتباره الممثل الشرعي الوحيد للهوية القومية والسياسية معاً الذي تتسم أعماله بقدرتها على تصوير ذلك الخيال القومي الجمعي.

صحيح أن «مشاركة المرأة الكاتبة تؤخذ في الاعتبار، إلا أن دورها يكون باستمرار محصوراً في الحديث عن أهمية ظهور صوتها باعتباره أنا / الفرد/ المتكلم الذي يهتم في المقام الأول بالتعبير، لا عن الهوية الجمعية وإنما الهوية الفردية الشخصية.

وعلى الرغم من هيمنة هذه التصورات عن دور الروائي العربي وقرينته الروائية العربية التي تجعل من الأول كائناً تاريخياً مشاركاً في تصوير الهوية القومية للتخيلة، وتسلب الثانية من ذات الكينونة التاريخية بشكل عام، فإن القارئ للأدب العربي الحديث لا يسعه إلا أن يلحظ ما شهدت المنطقة العربية على مدى الثلاثين عاماً الماضية من إنتاج أدبي ضخم و متميز للكتابة والرواية العربية، يرتبط ارتباطاً شديداً بالوطن وهمومه، وشارك بدون أدنى شك في إنتاج وتشكيل الخيال القومي الجمعي للأمة من وجهة نظر مغايرة.

وفي هذا الصدد لا يسعنا إلا أن نلاحظ أيضاً وجود علاقة مباشرة بين ولادة الهوية القومية الحديثة في الوطن الحديث، بحدوده المستقلة وسيادته السياسية، ويزنر صوت المرأة العربية من خلال الشكل التقني الروائي. فليس بعض المصادفة أن تكون بدايات الرواية النسائية العربية مرتبطة ارتباطاً حميماً بفترة الخمسينات والستينات في المنطقة العربية، سواء كان ذلك عند ليلى البعلبكي من لبنان، لطيفة الزيات من مصر، أو آسيا جبار من الجزائر، على سبيل المثال لا الحصر.

وهذه المؤشرات جميعها تفرض علينا إعادة قراءة الرواية العربية النسائية، والخروج بها من ذلك الهامش الذي طالما سلبها دورها في تخيل الجماعة، وأدراجها في سياق الكتابة الذاتية الشخصية المنغلقة على العالم الخارجي والهاجس الوطني الجمعي.

إن إعادة قراءة الرواية النسائية من هذا المنظور الجديد مؤداه إلحامي رؤية جديدة للمرأة باعتبارها كائناً تاريخياً فاعلاً في تشكيل الخيال القومي الجمعي، وصورة جديدة تضع رواية المرأة العربية في قلب كتابة الوطن وتقبله.

ونكمن أهمية هذه القراءة الجديدة في أنها تنتشل كتابة المرأة العربية من جيتو الكتابة الذاتية من ناحية، وجيتو الكتابة النسائية من

وفي قراءتنا هذه يتحول الوطن من كونه شيئاً جامداً، ويصبح «نسقا خطائياً» -على حد تعبير فوكو- أي يصبح الوطن كياناً ديناميكياً يتخلل داخل القصر، ويتميز دائماً بالترابعية الوجه: وجه مشرق وآخر مظلم، وجه منصف وآخر قاهر. ومن هنا تتبع المبادأة بين مفهوم الفعل الروائي القومي واستخدام الرواية الأدبية في خدمة المصالح القومية، حيث إن تخيل وجه الوطن يعتمد في المقام الأول على موقع القاص داخل الجماعة المتخيلة: اجتماعياً وثقافياً وأيديولوجياً. هكذا يمكننا تفسير أن الرواية قد تخلت الوطن وكتبته، تارة باعتباره الكيان الوليد، وتارة باعتباره الكيان الفقيء، الكيان الذي تلطو إلى النفس والكيان الذي يطمع تلك النفس. وهذا المفهوم الجديد للوطن وتجلياته يخرجنا به من النطاق السياسي الضيق، ويمكننا من القول إن حضور الوطن أو غيابيه في النص الروائي بهذا المعنى السياسي المحدود، ليس كغلايا بل يؤول أو يحرم الكاتب وقصه من المشاركة في كتابة الجماعة المتخيلة.

إلى جانب هذا، وعلى نفس القدر من الأهمية، فإن مفهوم الوطن باعتباره نسقا خطائياً يمكننا من إعادة قراءة تمثيل المظاهرة الشعبية /حفل الزفاف البرجوازي/ حفل الشاي الأرستقراطي، على أنها جميعاً تشاركه، داخل العمل الروائي، في إنتاج ذلك النسق الخطائي للوطن المتخيل. أي أن معايير قراءة الأدب القومي لن تنحصر في كونه يمثل ويخدم الجانب السياسي للكيان الوطني، بل تتسع هذه المعايير لتعنى بمدى تمثيل التفاصيل الدقيقة التي تميز تخيل جماعة ما لذاتها.

وإذا كانت هذه العلاقة الجدلية بين الأدب والوطن، القصر القومي والهوية الوطنية المتخيلة، تشغل اهتمام الساحة الثقافية العالمية، فبحثها وتحليلها في أدب العالم الثالث عامة، وأدبنا العربي خاصة، أكثر إلحاحاً وضرورية، فحقيقة الأمر أن الإنتاج الأدبي العربي مازال لا يحظى بالقدر الكافي من الدراسة المنهجية التحليلية الدقيقة، بحيث يتمكن من أن يأخذ مكانة واضحة المعالم على الساحة الثقافية العالمية.

وعلاوة على ذلك، فإن العلاقة بين الأدب والوطن تصل إلى أعلى مستويات التجلي في إنتاجنا الأدبي الحديث، حيث ارتبط شكل الرواية العربية الحديثة وتطوره بالحركات الوطنية والانتماء القومي منذ أواخر القرن التاسع عشر. صحيح أن هناك عدداً قليلاً من الدراسات اهتمت بالعلاقة بين الأدب والسياسات الثقافية بشكل عام في العالم العربي، إلا أننا مازالنا بحاجة ماسة إلى ذلك المستوى من البحث الذي يتناول العلاقة بين الكاتب وتمثيله للخيال القومي الجمعي داخل النص الأدبي ذاته.

والجدير بالذكر أن منهج أندرسون في تعريف الوطن المتخيل على مستوى فهم الإحساس بالهوية القومية، وذلك الشعور بالانتماء إلى

ناحية أخرى. إلا أننا في كل مقولاتنا هذه لا ننتقل بالمرّة إلى مسح مكاسب الدراسات التجانسية Gender Studies التي علمتنا أن كتابة المرأة لا بد أن تكون مغايرة لكتابة الرجل، لا من منطلق اختلافهما البيولوجي وإنما نتيجة لموقعهما داخل الحلّ الثقافي والاجتماعي للجماعة المتخيلة. أي أن انتشار رواية المرأة العربية من الهامش ووضعها في قلب كتابة الوطن، لا يعني بالمرّة أنها كتبت في الأخرى مثل الرجل، وإنما يؤكد تمايزها عن الأدب الرجل في تصويرها للخيال القومي الجمعي.

إن القصص في قراءة رواية المرأة العربية من هذا المنظور يكون بمثابة بتر للخيال القومي الجمعي. وقد يرمّز هذه المقولة موقف الباحث البنغالي بارثا تشترجي Partha Chatterjee في دراسته لسير الذاتية النسائية في البنغال، في منتصف القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين.

يقرّ تشترجي، وهو أستاذ العلوم السياسية بجامعة كولكاتا، بأن الباحث في أرشيف التاريخ السياسي الرسمي لن ينجح في فهم العلاقة بين تلك المرحلة الانتقالية في البنغال في القرن التاسع عشر وصورة المرأة الجديدة المقرونة بهذا التغيير، إلا من خلال الداخل، أي النصوص السرديّة النسائية المنبثقة من بيوت الطبقة المتوسطة.

إن موقف تشترجي من نصوص السيرة الذاتية النسائية في بلاده يؤكد أهمية صوت المرأة في صياغة الخيال القومي الجمعي، أهمية تلحق في كثير من الأحيان ما قد يفره الأرشيف القومي الرسمي في تصوره وتصويره للجماعة.

وقد لعبت الرواية العربية، وما تزال، دوراً حيوياً في كتابة الوطن وتخيله، من خلال تصويرها لوجوهه المتعددة: الوطن الموحّد/المفقود، الحاضر/الغائب، الجامع/المشتّت، المنصف/القائم، الحلم/الكابوس.

وإذا كانت لطيفة الزيات عماداً من أعمدة كتابة هذا الوطن المتخيّل عبر أعمالها الأدبية، ونموذجاً لتجسده بوجهه المزدوج، من خلال مسيرتها الحياتية والسياسية والعملية، فقد أصبحت محاطة بكوكبة من الأدبيات العربيات يشاركن هن الأخريات في إنتاج الخيال القومي الجمعي بأعمال روائية متميزة. نقف في صدارة الإنتاج الأدبي العربي الحديث وتصويره للوطن. أذكر على سبيل المثال لا الحصر، أعمال روائيات عربيات مثل سحر خليفة وإيالة بدر من فلسطين، حنان الشيخ وهدي بركات من لبنان، رضوى عاشور وسلوى بكر من مصر، ليلى أبو زيد من المغرب، وغيرهن كثيرات.

إن العلاقة بين الأدب والوطن بيّنة الوضوح في جميع أعمال لطيفة الزيات، يتطابق فيها فعلها الأدبي الإبداعي ومقولاتها وتعبيرها عن إحساسها كمبدعة عربية متصهرة في صلب الخيال الجمعي، فهي

تقول عن «الباب المفتوح» أول أعمالها الروائية التي نشرت عام ١٩٦٠، والتي تميّزت بالتفاؤل الإنساني والإبداعي معاً، بعد انفتاح الباب أمام المرأة الشابة والرواية الطليعية في آن واحد

«... تخلّق الشعور الطافي المطالب بالتعبير حول عنوان ١٩٥٦ وكسر هذا العنوان، وحول الذات المنغلقة على نفسها والذات المفتوحة على الضبط والوطن، وحول حقيقة أن الإنسان لا يجد نفسه حقاً إلا إذا فقد هذه الذات بداية في قضية أكبر من ذاتيته وفي حقيقة أكبر من حقيقته. وكان الباب المفتوح هو باب الناس وباب الوطن، وكانت رواية «الباب المفتوح» (الف، ١٠، ١٩٩٠، ص ١٣٩).

وفي مقابل هذا الوجه الحماسي المشرق المغم بالمشاعر الوطنية والمسؤولية القومية في مواجهة الدخيل المستعمر، من أجل بناء الوطن الوليد وخلق الذات الوليدة، نجد الوجه الآخر للوطن في وصف لطيفة الزيات لتجربتها الحياتية والإبداعية معاً، في شهادتها عن «حملة تفتيش» أوراق شخضية، التي نشرت عام ١٩٩٢، أي بعد مضي أكثر من ثلاثين عاماً على «الباب المفتوح»:

«يتكون هذا العمل من جزأين، الجزء الأول بداية سيرة ذاتية لا تكتمل، تتناول سنوات الوعي، وإن تخلّلت حول منتصف العمر، والجزء الثاني يتكون من أوراق كتبتيها وأنا في سجن النساء ١٩٨١، تدور حول تجربة السجن، ويتلّقح من جديد حول منتصف العمر بمنظور جديد، ثم يتلوّح أثناء فترة السجن، وحملة التفتيش التي تقع فعلاً على المستوى المادي للسجن، تدور بالطبع على امتداد العمل على المستوى النفسي. وأنا أمعن التفتيش في أغوار نفسي، أبعد الأوهام عن الذات وهما بعد وهم، وأمرّق أساطيري أسطورة بعد أسطورة، ألق في نهاية المطاف متصالة مع الذات بكل إيجابياتها وكل قصورها» (فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، ص ٣٢٧).

ها نحن أمام الانزواجية الوطنية: خروج بالذات من انغلاقها وإفصاح الطريق أمامها في مرحلة «الباب المفتوح» ثم تشظي هذا التفاؤل وتطرّفه في «حملة تفتيش» آخر المطاف.

والقارئ لنصيّ لطيفة الزيات بعد سماعه شهادتها عنهما يجدهما بالفعل تجسيداً لانزواجية وجه الوطن، لا من حيث مضمونهما فحسب (لقد التوري في «الباب المفتوح» مقابل انكساره في «حملة تفتيش»/ انطلاق الذات في النص الأول وانقباعها في النص الثاني/ خرج من السجن مؤذة عودة إليه)، بل هما تجسيداً لتلك الانزواجية من حيث البنية والتقنية الفنية داخل العمل الأدبي ذاته.

كيف تعبر إذن لطيفة الزيات عن هذه الانزواجية، الوجه المشرق والآخر القاتم، في عمليتين يتباعد بينهما ثلاثين سنة من الأحداث السياسية والشخصية والعملية؟ ما هي الأدوات والاستراتيجيات الإبداعية التي توظفها هذه الروائية الكبيرة في تخيلها للوطن من

الخيال الجمعي القومي.

أما عن استخدام وتوظيف عنصر المكان في النصين، فنجد مرتباً ارتباطاً وثيقاً بمكانة المرأة الجديدة/ الحديثة داخل الوطن. ففي «الباب المفتوح» كما في «حملة تفتيش» يلاحظ القارئ أن لطيفة الزيات تلجأ إلى الداخل لا الخارج، أي أنها تلجأ لعلاقة بين المرأة وعنصر المكان المنطلق داخل الوطن، من خلال توظيفها للبيت/ السجن/ النصوص، وفي «الباب المفتوح» يدخل القارئ بيتاً للطبقة المتوسطة بوصفه مكاناً تتبلور داخله علاقة الد القوي بصورة المرأة الجديدة، متعرفاً على تأثير الحدث التاريخي على الذات، سواء كانت تلك الذات فردية، ممثلة في شخص ليلى، أو كانت ذاتاً جمعية ممثلة في عائلة محمد أفندي في علاقتها بالشارع المصري وأحداثه:

«وبالنسبة لهؤلاء الناس كانت المعركة قد انتهت والمكاسب والضائير قد تحددت، ولكن المعركة لم تكن قد انتهت بعد ول تحدت الضائير بالنسبة لعائلة محمد أفندي سليمان الموظف بالمالية والذي يسكن بالمنزل رقم ٢ بشارع يعقوب بالسيدة زينب.» («الباب المفتوح»، ص ٧).

ومن هذه الفقرة يتضح للقارئ أن هناك معركتين: إحداهما في الخارج والأخرى في الداخل، وأن الثانية أي المعركة داخل بيت محمد أفندي، قد تفوق في الأهمية المعركة التي حدثت بالخارج. وفي هذا الموقف تطيق واضح على ما فية الحدث التاريخي وكيفية كتابته. إذ أن النص يدين الحدث الخارجي (مظاهرة ٢١ فبراير ١٩٤٦)، ثم يتجه للقارئ إلى الداخل في محاولة لفهم هذا الحدث الخارجي وتأثيره على بيت محمد أفندي سليمان. وتتجسد معركة الداخل طوال النص من خلال الحوار والنقاش والشجار. فبيت محمد أفندي يفيض بالكلام والأصوات والحياة. تكتب لطيفة الزيات كل ذلك في مقاطع حوارية بنيت مستخدمة لغة الشارع، العامية المصرية.

ومن خلال هذه اللغة العامة يدخل الخارج إلى الداخل فيصبح بيت محمد أفندي معباً بالشارع متشكلاً به، بحيث إن كتابة تاريخ ذلك الشارع بأحداثه التاريخية الكبرى تستحيل دون الدخول إلى بيت محمد أفندي. فلو هذا البيت وتاريخ معاركه طوال النص، لما خرجت ليلى إلى الشارع في آخر الرواية. وهذه العلاقة الجدلية بين الداخل والخارج تملأ النص بالحياة، بحيث يصبح التطور المنطقي الوحيد للنص هو الخروج من الداخل إلى الخارج: نبدأ بالبيت وننتهي إلى الشارع بعد أن نحسم المعركة (أو هكذا يتصور نص «الباب المفتوح») في الداخل والخارج معاً.

أما عن البيوت في «حملة تفتيش» فتظل صامتة خاوية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالماضي، ومن أجل أن نثنين الاختلاف في توظيف البيت باعتباره عنصراً أساسياً في بنية القص عند لطيفة الزيات، نأتي

منظورين متعارضين تمام التعارض، لكي يقف القارئ على حقيقة أن الوطن «نسق خطابي» تقوم بإنشائه المبدعة داخل النص الروائي الذي يتحقق عبر الخيال القومي الجمعي؟

أولاً نجد أن الحدث التاريخي الجمعي هو الإطار العام الذي تكتب لطيفة الزيات من خلاله نصيها المختلفين. ولكن شتان بين الحدث التاريخي في «الباب المفتوح» وقريته في «حملة تفتيش». ففي «الباب المفتوح» يقترب الحدث التاريخي بالمقاومة والانتصارات من بداية النص بمظاهرة ٢١ فبراير ١٩٤٦، وحتى نهايته في بورسعيد ١٩٥٦. وتصور لطيفة الزيات حدث الانتصارات عبر سرد قصصي متصل زمنياً يتطور تطوراً أفقياً منطقياً. وفي مقابل ذلك نجد الحدث التاريخي في «حملة تفتيش» قد اقترن بالانهزام والتقهقر، فالتاريخ المهيم على «حملة تفتيش» هو تاريخ الهزائم/ الفراق/ السجن/ الموت: ١٩٦٧، ١٩٧٢، ١٩٨١. وإذا كانت الرواية الأولى تؤرخ لهزيمة الد الثوري تقنياً عبر توالي السنين توالياً زمنياً متصلاً داخل النص الأدبي، ففي «حملة تفتيش» يفقد الحدث التاريخي تسلسله المنطقي هذا، فيجى، مبثراً، متعثراً محاكياً في ذلك تعثر الحقيقة التاريخية نفسها.

وعلى الرغم من أن النصين يتمحوران حول كينونة الشخصية الرئيسية وعلاقتها بالحدث التاريخي، فشتان أيضاً بين تصوير هذه العلاقة في العمل الأول والعمل الثاني. ففي «الباب المفتوح» يتواصل نضج البطل «ليلى» وتبلور ذاتها، مع نضج الحدث التاريخي واكتماله في آخر الرواية. أما في «حملة تفتيش» فيصبح الرمز المهيمن الموقن بالشخصية الرئيسية هو رمز عدم الاكتمال، سواء أكان ذلك على مستوى السرد أم الحدث أم العلاقات أم الكتابة... إلخ. وإذا كانت ليلى في «الباب المفتوح» هي صانعة الأسطورة وخالقة النهاية السعيدة، فإن الشخصية الرئيسية في «حملة تفتيش» هي معزقة تلك الأسطورة، الواعية باستحالة «الباب المفتوح» ونهايته السعيدة. إن الراوي في «الباب المفتوح» عينه باستمرار على وصف الحاضر وتأمل إمكانات المستقبل، أما راوي «حملة تفتيش» فيغوص في الماضي باستمرار هروباً من الواقع المحزن.

وإذا كان زمن القص المهيم في «الباب المفتوح» هو الفعل المضارع الذي يركز انتباه القارئ على الحاضر في النص، فإن استخدام ماضي الفعل هو الذي يميز «حملة تفتيش» مطالباً بذلك القارئ التركيز على الغائب عن واقع النص لا على ما هو حاضر فيه.

كل هذه المؤشرات تؤكد ضرورة إعادة قراءة النصين، لا من حيث إن الأول قص حكاية ليلى، ابنة الطبقة المتوسطة التي تمردت على قيود البيت الأبوي، وإن الثاني محاولة غير تقليدية في كتابة السيرة الذاتية، بل من حيث إن هذين النصين يمثلان ركيزتين في كتابة علاقة المرأة بالوطن: الوطن الحلم/ الوطن الكابوس، ومكان المرأة داخل هذا

بعدة أمثلة متسلسلة لوصف ذلك المكان في نص «حملة تفتيش».

المتنزل عنه المنطلق عليه.

«تقلقت في حياتي بين الكثير من المساكن ... وكان سجن الحضرة مسكني لفترة من فترات حياتي» (ص ٢٦).

«غادرت بيته (بيت الزوج الثاني) أخيراً في يونيو ١٩٦٥، عائدة إلى بيت أسرته مثبتة أن الأرض كروية، أو بالأحرى أن مجرى حياتها هي هو الكروي» (ص ٢٨).

«كان البيت القديم قديراً وميراثي، وكان بيت سيدي بشر صناعي واختياري، وربما لأن الاثنين شكلاً جزءاً لا يتجزأ من كياني، وربما لأنني انتميت إلى الاثنين بنفس المقدار ولم أتوصل إلى ترجيح أحدهما على الآخر ترجيحاً نهائياً، اختل سير حياتي» (ص ٢٩).

«حسبت أن آخر رباط أنفصم بينها وبين البيت القديم وسقطت في منتصف الطريق»، ولم تدرك يوم وقعت في الحب وتزوجت زوجتها الثانية أنها عادت إلى أحضان الأب والبيت القديم» (ص ٣٢).

وهناك عدة عناصر مهمة تجمع بين هذه الفقرات، وتؤكد أن توظيف عنصر المكان / البيت في «حملة تفتيش» يقف موقف المعارضة مع توظيف العنصر نفسه في «الباب المفتوح». فالببت في الفقرات كلها مقرر بالعودة والتكرار والرجوع في حركة دائرية، «كروية» لا توحى بالخلاص أو الخروج الذي ميز نص «الباب المفتوح». والبيت مقترن أيضاً بالسجن، فكلاهما انفلاق وكلاهما عزلة – قد يكونان الملاذ وقد يكونان الغربة وقد يكونان الهروب.

وإذا كانت «ليلى» تفرج على الأبوة في نص «الباب المفتوح» (أو هكذا تعتقد)، فإن الشخصية الرئيسية في «حملة تفتيش» تجد أن لا ملاذ من الأب والبيت القديم: يتحقق ذلك على المستوى الشخصي في صورة الزوج، ثم يتحقق من جديد على المستوى السياسي في حقيقة السجن. وإذا كانت «ليلى» تخرج من بيت الأب إلى الشارع، فإن الشخصية في «حملة تفتيش» تتعثر داخل هذه البيوت – تصنعها مراراً وتكراراً، حتى يتصور القارئ أن السيرة الذاتية مكتوبة بها ومنها فيها. وعلى الرغم من كثرة البيوت في «حملة تفتيش»، إلا أنها تظل صامتة. خالية من الحياة التي ميزت بيت محمد أفندي سليمان، يباع بينها وبين القارئ الأسلوب السريدي المستخدم طوال النص، مما يجعل من البيت لا المكان الذي يتواصل مع الخارج بل ذلك المكان

أما عن بنية النصين فنجد أنفسنا أمام اختلاف واضح القسمات.

فنص «الباب المفتوح» مبني على اللوحة المكتملة المتعددة. إذ أن كل فصل من فصول الرواية قائم بذاته، ويمالغ في اكتماله جزئياً ما من إشكاليات الرواية ككل، وتتسلسل هذه الفصول بجزئياتها تسلسلاً زمنياً ومنطقياً كما سبق القول. فيكون العنصر المحوري في بنية «الباب المفتوح» هو عنصر التوالي الذي يؤدي في شكل من أشكاله إلى الاكتمال. فالنص يبدأ في عام ١٩٤٦ وينتهي في عام ١٩٥٦ – نص له بداية ونهاية، غايته الأولى إنتاج صورة متكاملة لتلك الحقبة المليئة بالمغفريات. واستخدام عنصر التوالي الزمني في النص يضفي عليه نزعة الحتمية والتقدم إلى الأمام والوصول إلى نتيجة. وهذا بالفعل ما يحدث في النص وخارجه أيضاً، أي أن هناك تطابقاً بين بنية النص ورؤية المبدعة للواقع، في فترة تاريخية التحمت بالمد الثوري وانفجحت الأبواب.

وعلى نقبض هذا يجد القارئ أن «حملة تفتيش» تختلف عنصراً التجارل لا التوالي بوصفه عنصراً أساسياً في بنية النص. إنه نص ينهي المنطق والتسلسل جانباً: لا بداية واضحة ولا نهاية قاطعة، بدما من حقيقة أنه مكتوب في جزأين متقابلين لا متتاليين، بعيد الثاني منهما قص ما ورد بالفعل في الجزء الأول، من منظور مغاير، وانتهاء بحشد أجزاء أخرى داخل الجزأين الأساسيين من مقاطع من سيرة ذاتية لم تكتمل، ومقاطع من روايات لم تكتمل، هي الأخرى. فيصبح عدم الاكتمال هو السمة المهيمنة على النص.

وفي توظيف لطيفة الزيات هذه التقنية في بنية النص، تعليق واضح على العالم الذي أنتج النص ذاته: عالم فقد منطقيته وتسلسله وسلسته ووضوحه وحتمية أحداثه.

هاهما وجهاً الركن: الحلم / الكابوس، المهرج / القابع، المنطلق / المتعثر، تصورها لطيفة الزيات، لا من حيث مضمون النصين حسب، وإنما من خلال تطويعها لأبنائها الإبداعية في خلق الخيال القومي الجمعي، لا من حيث رسمها للأحداث الكبرى، وإنما من خلال تاريخها لتقائق الأمور التي تسمح بفهم تلك الأحداث الكبرى. فتحتية لهذه القصة الضامخة التي أعطت وما تزال عمراً وفعلًا وإبداعاً.

لطيفة الزيات: بروفييل ناقدة

سوزا قاسم

وقد تتسائل ما منهج لطيفة الزيات في تقديم هذه الشهادة؟ ويرغم أن الشهادة نوع من أنواع الخطاب التاريخي، إلا أنها تختلف عنه، من حيث المسافة التي تفصل بين المتكلم والمادة التي يعرض لها، فالشهادة تعتمد على ذاكرة المتكلم الفرد ولا تعتمد على الذاكرة الجمعية التي تتمثل في الوثائق التاريخية. هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن الشهادة لا تتكرر بالقرية التي قد يشعر بها المؤرخ، عندما يتناول حقبة تاريخية قديمة يصعب عليه إعادة بناء أنماط حياتها المندثرة، فالشاهد المعاصر يتميز بالآلة مع مادته التي هي جزء من حياته النفسية، العاطفية، والفكرية، بل هي منبع معتقداته، وثقافته، وعاداته وتقاليده، وقد تغلقت في أعماق نفسه حتى إنه يتفاعل معها، بطريقة شعورية ولا شعورية. غير أن هذا لا يعني أن الشاهد قادر على أن يمثل «العصر» الذي يعيش فيه، فالواقع ليس معطى واضح المعالم، قابلاً للمعرفة الموضوعية من قبل الشاهد، و«العصر» مصور مختلف، متعدد، متحركة، مركبة، متلونة، ومن ثم فإن «عصر» لطيفة الزيات، كما تقدمه في سنة ١٩٩١، هو محصلة خبرتها الخاصة لإعادة بناء لهذه الخبرة، وإعادة البناء هذه تخضع لمجموعة من الأطر يفرضها اختيار الشرائح المنسلخة من مجموع عناصر الواقع، وتصور الشهادة للعلاقة التي تربط بين الوحدات المنتقاة من الواقع، وانتقاء ذكريات معينة، من مخزون الماضي، وتكوينها بما تبغها من خبرات على مجرى الزمن.

وقد اختارت لطيفة الزيات في هذه الشهادة التسلسل الزمني الذي يبدأ بموادها في مدياط، حتى لحظة تقديم الشهادة. غير أن بداية الرواية ونهايتها لم تكن إلا إطاراً شكلياً إلى حد بعيد، إذ طغت الأحداث العامة- مساحية وأهمية- على الأحداث الخاصة. ولم تحدد لطيفة الزيات وضعيتها الخاصة في المجتمع، أي خلفيتها الاجتماعية من حيث انتمائها الطبقي، أو خلفيتها الثقافية، أو ظروف النشأة والتربية. وقد يعود هذا الاختصار في التحدث عن النفس إلى نوع من الضجول والتواضع وعدم تضخم الذات، وهي صفات نادرة تتحلل بها لطيفة الزيات، أو قد يعود إلى الاعتقاد بمسؤولية الفرد، وأنه هو صانع نفسه في النهاية، وليس نتاجاً حتمياً لظروف منشأه الاجتماعي والثقافي، فالإنسان لا يظل طوال حياته ابناً لوالديه ولكنه يشكل نفسه، بفعل إرادته وطبقاً لاختياراته حرة وواعية. وهذا المبدأ يتردد كثيراً في مختلف كتاباتها.

سمعت عن لطيفة الزيات وقرأت لها، قبل أن أقابلها بسنوات طويلة. ويرغم أننا ندور في أفلاك مختلفة، فمساراتنا تتقاطع أحياناً: أقل مما أحب أن تكون. غير أن لها حضوراً ومكانة في نفسي تجعل خاطرها يطفو على السطح، دون مبرر واضح أو واعٍ مباشر، وهذا الخاطر تصاحبه مشاعر الود، والإعجاب والاحترام والدفء، ولا أدعي معرفتها معرفة حيمة تعطيني حق التحدث عنها، بصفة شخصية. غير أن لدي مصادر محببة: أود أن أستعين بها لرسم الصورة التي تشكلت لها في نفسي، على مر السنين. من هذه المصادر (الشهادة) التي قدمت في كلية أداب القاهرة سنة ١٩٩١، والكتاب الذي صدر لها بعنوان «الصورة والمثال» عن نجيب محفوظ سنة ١٩٨٩، فالصدر الأول يعرفنا بمن هي لطيفة الزيات، أما الثاني فتتجلى فيه معالم لطيفة الزيات الناقدة.

عندما طلب قسم اللغة الإنجليزية وأدبها في جامعة القاهرة من لطيفة الزيات أن تقدم شهادتها سنة ١٩٩١، كان منهجها في تقديم هذه الشهادة كاشفاً عن إدراكها الخاص للعلاقات التي تربط الفرد بالمجتمع الذي يعيش فيه، وبالواقع الذي يحته هذا الفرد في مجتمعه. والشهادة، هي المعايينة، والحضور، وقول الحق، والخير القاطع. فالشهادة إخبار بما عايشه الشاهد، هي خطاب يأتي في شكل رواية أقرب إلى الخطاب السرد التاريخي الذي يتناول سلسلة من الأحداث مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمنتج الخطاب، حيث إنها لا بد أن تكون نابعة من متكلم، لا يكفي أن يكون معاصراً للحدث، بل يجب أن يكون عايشه وتابع تطوره، وأن تطابق شهادته ما شهد. وعندما اختارت لطيفة الزيات أن تقدم شهادتها كانت واعية بأن ما تقدمه ينبع من «دائرة» المخاطر الذاتية التي تليها طبيعتها (أي الشهادة). فبالطبع لا يمكن أن يقدم آخر شهادة بصوت الشاهد، أو حتى من وجهة نظره، حيث إنها في المقام الأول خبرة ذاتية للحدث. ولكن هل هذه الفوارق الذاتية موضوعها ذات المتكلم؟ أم أنه جزء من دائرة أكبر يندمج فيها، يتأثر بها ويؤثر فيها؟ جاءت شهادة لطيفة الزيات كما نوتت لها «شهادة على العصر، فأبرزت نفسها في سياق العصر الذي عاشته وتعيش فيه. لم تنظر إلى ذاتها كأنها متبنة الصلة عن الإطار العام الذي تنتمي إليه، أو على أنها البؤرة التي تحمل مركز الشهادة، بل نظرت إلى نفسها على أنها ثمرة المعطيات التاريخية التي واكبت حياتها.

فهو عبور الإنسان للطريق العام بسلام دون أن يصسه ضرر».

قلت في بداية حديثي إنني قرأت للطفيفة الزيات قبل أن أتعرف عليها، وكان ذلك منذ ما يزيد على ربع القرن. فانكببت على كتاباتها عن نجيب محفوظ، عندما كتبت أمد رسالة عن تحليل بنائي مقارن (لثلاثية). واكتشفت من البهلة الأولى تميز كتاباتها بين الكم الهائل من الكتابات المتحاة عن نجيب محفوظ. ورغم كثرة تنقلي بين ما كتب عن محفوظ إلا أن كتاباتها كانت أكثر إلهاما لي من غيرها، ورغم أنها لم تقدر مساحة ثلاثية، غير أنني لمست في كتاباتها نظرة ثاقبة وفهما عميقا لتصوص محفوظ. لماذا أحببت كتابات لطفيفة الزيات، وكيف استطلعت، وأنا أحاول أن أستكشف البنيات الشكلية التي تحكم في تشكيل ثلاثية نجيب محفوظ، أن أستلهم كتابات ناقدة تقف على طرف التقيض من منهجي، أو هكذا قد ينظر البعض إلى العلاقة بين مختلف المناهج التي تتناول النص الأدبي، فلا يحسم كل بمنهجه داخل خندق عميق، مقيما حول نفسه المناريس وأسوار الحجج لتغليب منهجه وبهض غيره من المناهج فحسب، بل يجب أن يتجامل وجود الآخر ويؤخذ إذا نظر خارج المذهب الذي ينتمي إليه، وكأنها حرب دينية! حتى لقد أخذ على لطفيفة الزيات أنها ترجمت بعض مقالات ت.س. إليوت فسكت يوما:

«ترجمت مقالات نقدية لإليوت إلى العربية، ألا ترين أن هناك ما يدهو إلى الاستغراب وأنت الناقدة ذات التوجه الاجتماعي وهو الناقد المرتبط بقناة الغيبيين؟».

فلم ينصّب الاستنكار على المقالات التي ترجمتها، بل على توجه الشاعر السياسي، ورغم مرونة لطفيفة الزيات وفتحتها على مختلف الاتجاهات والمذاهب الأدبية، إلا أنها شعرت بضيق الجماعة، مما جعل ردها اعتذارا عما فعلت، وإنما إنما ترجمت مقالاته لأنها كانت تترسها، وإن كان قد فاتها أن ترد عليها لتقندها!! وأنا لا أختلف فقط مع مثل هذا الانتقاد، بل أرى في تقننها هذا فضيلة تصمد لها، وقد تكون أحد روافد إعجابي بكتاباتها لما تصفحه عليها من غنى وتنوع وتركيب متضافر بل ومتعارض، ولذلك وجدت فيها ناقدة فريدة، وأنا لا أدعي بل أنني الحكم الفصيل في تقييم أعمال نقاد نجيب محفوظ، ولكن أتحدث فقط عن تجريبي الخاصة مع كاتبة خاطبتي وألمهمني في مرحلة من المراحل المهمة في تكويني العلمي، وأنا مدينة لها بالكثير. وربما سيؤخذ عليها أنها كانت مصدرا من مصادر دراسة تمييز بالشكلية الخالصة، وبالنساق وراء المنهج البنائي اللاتاريخي!!

إن الالتفات تكبر الفكر، ولا ضير من تصنيف الأعمال والنقاد على ألا يؤدي ذلك إلى الانغلاق. فاعمل الجيد المنهج العميق الأصيل يفتح دوريا أمام التجديد مهما كان توجهه، أو توجه كاتبه. إذ أن العمل الأدبي ظاهرة إنسانية فنية مركبة، بل أكاد أقول معقدة، لا يمكن

وركنت لطفيفة الزيات في هذه الشهادة- لطبيعة المقام الذي ألقته فيها، وهو المؤتمر العالمي للأدب المقارن- على الإنتاج الثقافي والفني الذي ظهر على مدى خمسة وستين عاما، ولكن الذي يبدو واضحا هو الربط بين الأحداث التاريخية والأفكار والمفاهيم التي ترى الشاهدة أنها تتولد عنها. فمثلا أرجعت «مفهوم الأمة» بمعناها العلمي الحقيقي إلى الانفصال عن الدولة العثمانية، ورأت أنه أخذ يتبلور ويتعمق بكل أبعاده بفضل ثورة ١٩١٩، وأنه قد تولد من مفهوم الأمة مفهوم جديد للتاريخ بوصفه نسقا ونظاما متكاملًا تدرج فيه مختلف الظواهر. غير أنه يخيل إلي أن وحي التسمينات صيغ مفهوم لطفيفة الزيات في تفسيرها تاريخ العشرينات، فتقول: «وفي ظل هذه الرؤية التاريخية أصبح الآخر هو الأوروبي، وصورة الآخر هي المثال الذي يهتدى، وخاصة ثقافيا وعلميا...». وأظن أن هذا الوحي بـ «الآخر» والإحساس بالغربة تجاهه، مفهوم متأخر لم يكن معروفا في عشرينات القرن.

وقد قسمت الحقبة التاريخية التي تناولتها إلى عقود، حاولت رصد أهم التوجهات الفكرية التي ميزتها. وفي كل عقد بدأت بالأعم (أحداث عامة منبها غير محدد: اتجهت المحاولات... ثم أضافها الطابع القومي...، ارتبطت هذه الرؤية...) الذي ميز حركة المجتمع ككل، وما سادته من مناخ (مناخ ليبرالي، علمي متفتح، مثلا)، ثم الأخص، فهم أفراد ويعبرون عن هذا المناخ، ثم الأخص، عندما تعبر عن تجربتها الشخصية المستمدة من هذا التيار العام.

ومن اللافت للنظر أن تستطيع لطفيفة التسمينات أن تنظر إلى العقود الماضية، بمن الصبغة المفتوحة بعالم وباهرة الجمال، وهي تتفتح أمامها. فهي لا تقيم، ولا تحكم على رواية توفيق الحكيم «عودة الروح»، بمعابرها النقدية الحالية وأدواتها الناضجة، ولكنها تعيد وقع التجربة الأولى التي غرست البذور الأولى لموهبتها الإبداعية.

ولا أود هنا أن أتوقف طويلا عند كل التفاصيل التي تشكل نسج هذه الشهادة الرائعة، ويكفي القول إن لطفيفة الزيات استطاعت في هذا الميزن الضيق (نحو عشر صفحات) أن تستخلص المسارات العريضة لحركة الفكر في هذه الحقبة التاريخية الممتدة بصوت هادئ، متزن، رصين. فلا تتسرع إلى إطلاق الأحكام إلا فيما ندر، وهي ليست أحكاما بمعنى المصادرات، بل بلفت بها الرقعة والاحترام أن سمعتها «تحفظات». ينبع هذا التحفظ الشديد في إصدار الأحكام المطلقة من نضوج فكري عميق ومتاصل، ومن أمانة مع نفسها ونحو الآخر، ومن احترام لكل مجهود إنساني، مما يعطي لأرائها مصداقية أصيلة. وأخيرا وليس آخرا، فهذا صوت يصد دقا ومرحبا، فلا شك في أن لطفيفة الزيات أن تكون لطفية، دون هذه الضحكة الرنانة الممتعة، ويظهر حبا للدمابة حين قارنت بين مشروع جيلها وجيل الشباب قائلة:

«لقد كان مشروع جيلي هو تغيير وجه مصر، أما مشروع جيلك

كاتبة لكل القراء، فيبدو لي أنها لا تتوجه بخطابها النقدي إلى المتخصصين فحسب، ولكنها تتوجه إلى «القارئ العادي» كما تسميه، محب الأدب الذي يبحث في النقد عن فهم العمل الأدبي وفهم للحياة. وهذا التوجه إلى جمهور عريض يربط بين كتاباتها الإبداعية والنقدية، وتوجهها في الحياة. فالرغبة في التواصل، وفي مشاركة الآخر في خيراتنا المتوعدة، يشع من هذه الكتابات.

وإذا ما انتقلنا إلى كتاب لطيفة الزيات «الصورة والمثال» فإن أول ما يتبادر إلى ذهني لكي أتعرف على مسار كتاباتها عن نجيب محفوظ، هو محاولة استخلاص الأسطة التي طرحها ضمناً على النصوص الماثلة أمامها، والفروض الضمنية التي تحكم طرح هذه الأسطة.

تستبعد لطيفة الزيات من مجال بحثها النقدي العلاقة بين العمل الفني وحياة الكاتب، فهي لا تحب قراءة للعمل الفني قراءة بيوجرافية، فالعمل الفني لا يرتبط ارتباطاً مباشراً بخبرات الفنان الشخصية، وأحداث حياته. وتتعلق هنا من خبرتها الخاصة، كمبدعة، بالفكرات الشخصية «تدعل وتدبلل بحيث تكاد صلتها بالهياة تنقطع» (الف، ١٠، ١٣٧). وذلك تقصّل في نقدها بين حياة نجيب محفوظ وأعماله، فتقول صراحة إنها «لا تميل إلى تفسير أعمال الكاتب بالرجوع إلى حياته، وإلى التطورات النفسية التي يمر بها خلال هذه الحياة» (الصورة والمثال، ٤٢)، ولذلك فإنها بالرغم من تكرار نجيب محفوظ أن كمال في الثلاثية هو تصوير شخصيته الفني، فإنها تتحفظ في النظر إليه هكذا، ولكنها تنظر إليه، بوصفه من عناصر أعمال الكاتب الكلية، ينمو وتتولد عنه عناصر جديدة، في أشكال جديدة في كتابات المرحلة التالية، وهي مرحلة «المن والكاتب». ولذلك لا تنتظر لطيفة الزيات إلى العمل الفني على أنه تعبير عن الخبرة الذاتية للفنان. ومن هنا تستبعد السؤال: هل تعبر أعمال نجيب محفوظ عن نجيب محفوظ؟

أما الفرض الثاني الذي ينطلق من خبرة لطيفة الزيات الإبداعية فهو أن الفن «حرفة»، وأن هذا الجانب يمثل جزءاً أساسياً من العملية الإبداعية. ومن هنا يطرح السؤال: كيف يصنع العمل الفني؟ ولا شك في أن الوعي العميق الذي تبنيه بحرفية الفن تجعل نظرتها إلى النصوص ثاقبة. إن الكشف عن تصارع الفنان مع مادته، سواء كانت هذه المادة الكلمة أو النغم أو الزيت أو قطعة الرخام، يجعلنا نتمتع في إدراك أبعاد العملية الإبداعية. غير أن لطيفة الزيات لا تتناول هذا الصراع في تجلياته النفسية، ولكنها تناوله كما يتخطى في العمل نفسه. ولذلك كانت من النقاد الذين اهتموا بـ «الشكل» الفني، قبل غيره، وفهمت أبعاد هذا الشكل واستشغلت بحصاها الإبداعي، والنقدي معاً—أهمية التجديد الذي أمدته نجيب محفوظ في «المن والكاتب»، فكتبت أولى المقالات التي ضمنتها كتابها «الصورة والمثال» فور صدور

لدخل واحد أحادي التوجه أن يحصر كل جوانبها، وذلك تعددت المناهج النقدية في تناول العمل الأدبي، ومن العبث أن يختزل العمل الفني في جانب وحيد. ولما كانت كل دراسة لا بد أن تنتهج منهجاً محدداً وتتوجه إلى محور من المحاور، فإن تطبيق مناهج أخرى في دراسة العمل نفسه تكشف وجوهاً إضافية تغني فهمنا للعمل الفني، وتكشف جوانبه المتعددة.

ولابد لدارس العمل الأدبي أن يضع نصب عينيه أنه في المقام الأول عمل فني. وهنا ممكن قوة لطيفة الزيات، إذ تتميز عن غالبية النقاد بأنها في المقام الأول—أو هكذا أدركتها في كتاباتها—فنانة مبدعة. فاختلقت معاشيتها للأعمال الفنية عن كثرة النقاد وأنا منهم! إذ برغم حبي للفن واستمتاعي به، فإن هذا الحب وهذا الاستمتاع لا يرقيان إلى الصميمية التي استشعرها في كتاباتها التي تضفي عليها مصداقية المارس. ويخيل إلي أن خبرتها، ككاتبة إبداعية، وقّرت في نفسها احتراما راسخا لكل مبدع، مما مكنتها من تلافي ما وقع فيه كثير من النقاد: تحزّب كل لمدرسته، ونجحت في تحقيق التوازن الصعب، في علاقة الفن بالإطار العام الذي ينبع منه ويتوجه إليه. وقد شعرت حينئذ بأنني أمام ناعمة متكاملة الألوان. ويبدو لي أنها استكملت أدواتها من خلال موهبتها الفنية وممارساتها الإبداعية التي مكنتها من النقاط أرفق المؤشرات التي تبعث من العمل الأدبي، ومن تلتصق نادر للأصوات الأخرى التي تخاطبها في محيط الدراسات النقدية، دون محظورات أو محرمات. وكان النقد الأنجلوسكسوني رائداً في فك طلائع العمل الفني، بتوجهه البرجماتي الذي جعله ينكب على النصوص، دون مبالغة في التفتيز، وهي تقر بأنها أفادت من كتابات نقاد مدرسة النقد الجديد الأمريكية، كما نهلت من دارسي تيار الوعي في الرواية الحديثة مثل روبرت همرفي، ومن نقاد مثل إ.إ. وتشارلز، وإيم إميسون، وأفادت من مناهج أخرى، مثل منهج جورج لوكاتش، لوسيان جولدمان، بيرر ماشري، فريدريك جيمسون، غير أنها في النهاية لم تكبل نفسها بأي منها كما لم تلتفت بينها، بل نسجت منهاجها الخاص من معاشيتها للنصوص والحياة، بعد استيعاب مناهج النقد الحديث.

عندما التقيت بكتابات لطيفة الزيات النقدية أول مرة، كنت أبحث عن محفوظ ولم ألتفت إليها. واليوم، بعد ربع القرن هل لي أن أُميد قراءة هذه النصوص لأبحث عن لطيفة الزيات في هذه الكتابات؟ وهل تسمح لي بأن أحاورها في ما كتبت؟ ويوجب أن أعترف بداية بأن إعادة القراءة هذه أمتعني كما أثارت عدداً كبيراً من القضايا المتعلقة بالنقد الأدبي، بصفة خاصة، وبالحياة، بصفة عامة. ويتميز كتابه لطيفة الزيات النقدي بصفات الكتابة الإبداعية، فنأني متسابة، واضحة، غير مثقلة بلغة النقاد المقيّدة. قلها مصطلحها الخاص، وتلتزم به، وهذا المصطلح واضح متسق مع نفسه يخدم هدف التريل. ولا شك في أنها

يمكن اختزالها في شكل معادلة فكرية قد تكون: الحقيقة الداخلية رائد الحقيقة الخارجية، أو الحقيقة الداخلية مضروبة في الحقيقة الخارجية، أو الحقيقة الداخلية تساوي الحقيقة الخارجية. ولا شك في أننا هنا أمام معضلة تقولية بالنسبة إلى الأعمال الفنية، بصفة عامة، وهي: هل تسبق الفكرة التشكيل، بحيث يصبح الشكل هو الجسد والفكرة هي الروح، أم أن الاثنين شيء واحد لا يمكن الفصل بينهما؟ ومثال هذا التحليل ما ذهب إليه رومان ياكوبسون من أن أولوية الإيقاع عند الشعاعين، مايكوفسكي وبولك، كانت أسبق لديهما من الكلمات في القصيدة، بحيث كان الإيقاع هو الذي يولد الكلمة لا العكس، ويرغم ما في مثل هذا التحليل من اختزال، إلا أن تحليل الأعمال الفنية يوقعنا أحيانا في مثل هذه الثنائية التي قد لا نستطيع الفكك منها.

وكما قلت لم ترخص لطيفة الزيات، فيما بعد، عن مقالاتها عن اللص والكلاب. وذهبت إلى أنه كان ينقصها «التوسع والنضج»، أما عن الاتساع فقد نتج من قناعتها أن الشكل الروائي الذي استحدثه محفوظ في «اللس والكلاب» لم تكن أبعاده قد اكتملت، وتبلورت، واتضحت من رواية واحدة، بحيث تستطيع الناقدة أن تستخلص منها نتائج معتمدة، هل هذا الشكل مجرد تنويع في إنتاج الكاتب؟ هل هو استجابة لضرورة فنية أملتها عليه مادة هذه الرواية بالذات، أم هو أكثر من ذلك؟ هل هذا الشكل له معنى عام؟ هل يجسد رؤية الكاتب؟ وذلك - بعد نحو عشر سنوات - عندما اكتملت مرحلة من مراحل إنتاج محفوظ الإبداعية، وبسّعت الناقدة مجال البحث والتحليل وتناولت روايات هذه المرحلة جميعا، لتحاول تتبع تكرار هذا الشكل وتوقعاته، حتى تتوصل إلى إجابة شافية عن الأسئلة المطروحة. ولا شك في أن تلك نظرة جادة تحاول التعمق في الفهم، وتستكشف أبعادا غيبية من يقف عند شكل جديد ظهر عند الكاتب في أحد أعماله، دون النظر إلى تطوراتها في أعمال تالية. وهو مسلك علمي مدقق، إذ أن تكرار الشكل يكسبه معنى مختلفا عن ظهوره ظهورا عفويا. وإذا كانت لطيفة الزيات اختارت مرحلة من «اللس والكلاب» إلى «ميرامار» (١٩٦١-١٩٦٧)، فإن اختيارها هذا لم يكن لأن الروايات ظهرت تباعا، ولكن لأنها استشعرت أن ثمة تشابهات جوهرية بين هذه الروايات لابد من استخلاصها وتفسيرها من جملة الأعمال.

ومن اللافت للنظر أن لطيفة الزيات لم تصنف هذه الروايات كما فعل بعض النقاد الذين قسموا إنتاج محفوظ إلى مراحل، حدّدوا لكل منها لافتة: المرحلة التاريخية، ثم المرحلة الواقعية، ثم مرحلة الواقعية الجديدة... إلخ. واكتفت في عنوان مقالها بتحديد الروايات التي ستتناولها بالبحث: الشكل الروائي عند نجيب محفوظ من «اللس والكلاب» إلى «ميرامار»، وإنني أفهم وأقدر تحفظ لطيفة الزيات في إضفاء لافتات على الأعمال الفنية: هذا واقعي، وذلك رومانسي، وهذا حدائثي، وذلك ما بعد حدائثي، إلى غير ذلك من الأسماء التي تطلق على

الرواية مباشرة، ويتضخ في هذه المقالة - التي لم ترخص عنها الكاتبة بعد مرور ربع القرن على كتابتها - ارتكابه فيها من قصور - مجموعة من الفروض تظهر في شكل بذور أولية، منها أن الكتابة فعل فردي يتغذى من المجموع، فكل كاتب ينمو من خلال نمو الكتاب الآخرين، ومن هذا المنطلق، فالتجديد الذي أحرزه محفوظ فتح درويلا جديدة أمام الإبداع الفني بصورة عامة. أما الفرض الثاني، فهو أن النقد يستلزم إطلاق حكم قيمي على العمل الفني، وهي تقر بـ «القيمة المطلقة البحتة لكتابات نجيب محفوظ» (الصورة والمثال، ص ١٤)، وتقرر أن رواية «اللس والكلاب»: «عمل فني متكامل عظيم» (الصورة والمثال، ص ١٥). أما الفرض الثالث الذي يظهر في طي هذا التحليل فهو أن المادة تتمتع على الكاتب اختيار شكل محدد، بعبارة أخرى، فالمضمون يستدعي الشكل، ولم تتناول لطيفة الزيات في المقالة الأولى المتضمنة في الكتاب جميع جوانب الرواية، ولكنها ركزت على جانب التجديد الذي استحدثه محفوظ فيها وهذا الجانب، كما عرفت، هو أحداث توازن بين الحقيقة الخارجية والحقيقة الداخلية» (الصورة والمثال، ص ١٦).

ومن هذا المنطلق، ركزت على تقنية وجهة النظر، وأبدت فهما مفصلا للوسائل التي استخدمها كتاب تيار الوعي في الرواية الأنجلوسكسونية مثل جيمز جويس، وفرجينيا وولف، وويليام فوكنر. والأطر المرجعية في هذه المقالة هي: إطار أدبي إبداعي (رواية تيار الوعي)، وإطار سيكولوجي (مستويات الوعي، وتوارد الأفكار)، وإطار نقدي (نقد الرواية الأنجلوسكسونية)، خاصة كتاب «حرفة الرواية» (The Craft of Fiction) (١٩٢١) لبيرسي لوروك، وهو أول عمل منهجي تناول بالدراسة ظاهرة وجهة النظر، عندما بدأت تتبلور الأسس النظرية لنقد الرواية، ثم استقلت في النهاية لتكون فرعاً من فروع البوليوطيقا. ويبدو لي أن مقالة لطيفة الزيات استكثرت في «اللس والكلاب» إثبات وجهة النظر أو المنظور الروائي، وهي من التقنيات الأساسية في بناء النص القصصي، ولم أجد عند النقاد الذين تناولوا الرواية حين ظهورها مثل هذه النظرة النقدية الدقيقة في التحليل. ولكن إذا تعمقنا أكثر في قراءة هذه المقالة التي تتناول التجديد في «اللس والكلاب» نجدنا مبنية على فرضية مؤداها أن «المادة» (ويرغم أنها لم تعرف ما هي المادة لديها، فإننا نستطيع أن نفهم من هذه العبارة أنها العناصر الأولية التي يتكون منها النص الروائي، من أحداث، ومكان، وشخصيات... إلخ.) حتمت على نجيب محفوظ اختيار أسلوب جديد في تقديمها. لكن نجد في طي المقالة إشارة إلى «الوازع» الذي دفع بالروائي إلى اختيار «تيار الوعي» أسلوبا لتقديم مادته القصصية، وهذا الوازع أو الدافع هو إحداث توازن أو قران أو تعادل أو مزيج بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية، وإذا أردنا أن نخشخش هذا النوع من التحليل، فيخيل لي أنه يرجع الاختيارات الفنية إلى غرض في نفس الكاتب يسبق إبداع النص. كأن في ذهن المبدع فكرة مجردة

تصنيفات، قد لا تختلف اختلافا جذريا عن بعضها البعض، إذ أنها ترى أن النص الواحد قد ينطوي على عناصر متغايرة، متناقضة، تتشابه في نسج يصعب في كثير من الأحيان تصنيفه.

ويمكن أن نستنتج أنها لم ترضَ عن الأسئلة التي كانت قد وجهتها إلى «اللس والكلاب» مثل: كيف يصنع العمل الفني؟ أو ما العلاقة بين الشكل والمضمون، أو بين المادة والتكوين؟ فوجدتها قاصرة، بعد أن استجبت لديها أسئلة أخرى أخذت تلح عليها وأرادت طرحها، أسئلة تراها هي أساسية وفي مقدمتها السؤال: ما علاقة الشكل الفني بالمعنى العام للعمل؟ وما علاقة هذا الشكل برواية الفنان؟ وإذا أمعنا النظر في منهج لطيفة الزيات نجد أن البحث عن «العلاقات» أهم بالنسبة إليها من البحث عن «الماهيات»، وهذا التوجه متأصل في فكرها النقدي وغير النقدي، ثم نجد أن دائرة العلاقات تتسع باتساع المادة المدروسة. فإذا كانت في المقالة الأولى تبحث عن علاقة «الشكل» بـ «المادة»، ففي المقالة التالية اتسع نطاق البحث ليشتمل علاقة «الشكل» بـ «المعنى العام» للعمل، والذي نفهمه أن المعنى العام يتخلل جميع العناصر التكوينية للعمل، بل مجموعة من الأعمال. أما عن النضج الذي كانت تشهده لطيفة الزيات فسنتناوله فيما بعد.

على أي حال فهذه الملحوظة لا تزيد على كونها هامشا على اختيار هذه الاستعارة، غير أن الدلالة التي تؤكدنا الكتابة هي أن الروايات لها بداية محددة ونهاية محددة. ولكن السؤال المطروح هنا هل تمثل هذه الاستعارة جانبا من تجلي المعنى العام الذي تبحث عنه الناقدة؟ إن استعارة الرحلة في الحقيقة عند لطيفة الزيات تستلكن حركة الزمن في الروايات، موضع التحليل، حيث إنها تدل على المتغيرات التي تطرأ على الشخصيات خلال الفترة الزمنية التي تغطيها الرواية، فمثلا «ميرامار» و«السمان والغريب» تعالجان التيمة نفسها، فهما تسجلان وطأة التغير الاجتماعي على مجموعة من الناس. وفعل الزمن سلبي عند نجيب محفوظ- في رأي الناقدة- فالشخصيات جميعها (ماعدا زهرة في ميرامار) شخصيات مألوفة إلى الانهيار والتهلكة المادية و/أو المعنوية. ومن هنا يمكن القول إن استعارة الرحلة تساهم في استكشاف المعنى العام للنص، بأنها تعبر عن اتجاه مسار الأحداث الروائية، إما صعودا ولما هبوطا، وغالبا ما تكون هبوطا. غير أن الرحلة عند لطيفة الزيات لا تمثل مسار الزمن فحسب، إنما تمثل أيضا البحث عن شيء، غالبا ما يكون عن معنى للحياة، ويمكننا القول إن الناقدة لم تتجاوز حدود النص الروائي، فالبناء بالنسبة إليها هو جزء من الشكل الروائي، وهو في مصطلحها تسلسل الأحداث الروائية، أو ما يمكن تعريفه بالبنية السردية Narrative Structure، وقد شخصتها على أنها رحلة ذات خصائص معينة وهي أنها رحلة بحث.

ولندع هذا السؤال معلقا- إلى حين- لننتقل إلى مستوى آخر من تحليل الشكل الروائي، مستوى المنظور.

لا شك في أن بنية المنظور من البنى الأساسية في تشكيل النص الروائي، فبماختلف المنظور تختلف طبيعة النص الروائي. وكانت لطيفة الزيات قد تنهت إلى أهمية هذه البنية عند ظهور رواية «اللس والكلاب»، ورأت أنها استجابة لما أسمته ضرورة فنية، وهي المزج بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية. وقد أخذت في مقالة «الشكل الروائي»... تستبطن بنية المنظور الروائي من روايات المرحلة، موضع التحليل، وتستنتج أن الأحداث تقدم في هذه الروايات، من خلال وهي

تصنيفات، قد لا تختلف اختلافا جذريا عن بعضها البعض، إذ أنها ترى أن النص الواحد قد ينطوي على عناصر متغايرة، متناقضة، تتشابه في نسج يصعب في كثير من الأحيان تصنيفه.

ويمكن أن نستنتج أنها لم ترضَ عن الأسئلة التي كانت قد وجهتها إلى «اللس والكلاب» مثل: كيف يصنع العمل الفني؟ أو ما العلاقة بين الشكل والمضمون، أو بين المادة والتكوين؟ فوجدتها قاصرة، بعد أن استجبت لديها أسئلة أخرى أخذت تلح عليها وأرادت طرحها، أسئلة تراها هي أساسية وفي مقدمتها السؤال: ما علاقة الشكل الفني بالمعنى العام للعمل؟ وما علاقة هذا الشكل برواية الفنان؟ وإذا أمعنا النظر في منهج لطيفة الزيات نجد أن البحث عن «العلاقات» أهم بالنسبة إليها من البحث عن «الماهيات»، وهذا التوجه متأصل في فكرها النقدي وغير النقدي، ثم نجد أن دائرة العلاقات تتسع باتساع المادة المدروسة. فإذا كانت في المقالة الأولى تبحث عن علاقة «الشكل» بـ «المادة»، ففي المقالة التالية اتسع نطاق البحث ليشتمل علاقة «الشكل» بـ «المعنى العام» للعمل، والذي نفهمه أن المعنى العام يتخلل جميع العناصر التكوينية للعمل، بل مجموعة من الأعمال. أما عن النضج الذي كانت تشهده لطيفة الزيات فسنتناوله فيما بعد.

وإذا أمعنا النظر في الخطوات التي اتبعتها الناقدة للتوصل إلى الإجابة عن الأسئلة التي طرحتها، نلاحظ أنها بدأت بمعاشية النصوص معاشية حميمة، ويبدو واضحا أنها قرأت روايات المرحلة بتأن شديد لكي تستخلص منها بنياتها الأساسية. واضح أنها لا تميل إلى إطلاق الأحكام العامة، أو إلى التسرع في التوصل إلى تعميمات، ولكنها تنتهج التساهل، والتوقف عند الأعمال المختلفة بالتحقيق والتشميس. وقد توصلت من خلال تطيل الروايات إلى أن البنية الأساسية لهذه الروايات هي الرحلة، حيث إن الروايات محل التحليل لها بداية حاسمة محددة ونهاية حاسمة محددة، وفيما بين البداية والنهاية يتعرف الإنسان على بعض الحقائق الأساسية في الحياة. وأود أن أتوقف عند اختيار لفظ «الرحلة» لروايات المرحلة التي تطلها. فوصف الحياة البشرية بأنها رحلة استعارة مألوقة بل منتشرة، والاستعارة هنا تقوم على تحويل الانتقال في المكان إلى انتقال في الزمان، أي انتقال من نقطة إلى نقطة على خط الزمن، من المهد إلى اللحد ، أو من الخروج من السجن إلى الموت، أو من اكتشاف البنية إلى المشقة... وغيرها من البدايات والنهايات المحددة، وهذه الاستعارة استخدمت كثيرا للتعبير عما كان يسمى بالعقدة، نجد مثلا عند وولك ووارين في كتابهما «نظرية الأدب» (١٩٤٩) أن من أقدم العقد وأكثرها إيغالا في العالمية التي بني عليها النص القصصي عقدة الرحلة، ويعطي المؤلفان أسئلة لنماذج من هذه النصوص القصصية مثلا: Huckelberry Finn, Moby Dick, Pilgrim's Progress, Don Quixote

للكاتب، فإنها ارتأت أن هذا الشكل الفني هو- على حد قولها- تجسيد لرؤية الكاتب للحقيقة. وهذه الرؤية تتخلق في الأعمال السابقة وتتطور وتنمو في الأعمال اللاحقة. عندما قدمت الناقدة تحليلاً لرؤية محفوظ، كما تجسدت في الروايات، لم تتخزل وتبسّط ولكنها عرضت نسيجاً مركباً من العناصر، ومن الأفضل أن أتركها تتكلم بنفسها:

«سنلقى فيما نلقى في روايات المرحلة أطراف الصراع العميق التي تنطوي عليها رؤية الكاتب للحقيقة، الصراع بين العلم والغيبيات، بين العقائد المكتسبة والموروثة، بين العنصر الاجتماعي واليتافيزيقي، بين الحقيقة الحتمية الطمعية كعامل يتحكم في المجتمع، والقدرية كعامل يجسد الخلل في الكون والمجتمع، بين العقل والحس، بين العلم والفن، بين المنهج العقلاني والمنهج الحدسي، بين تصور كل هذه العناصر كحقائق موضوعية، والتشكك أصلاً فيما تواضعنا على تسميته بالحقيقة الموضوعية، بين العالم الخارجي للإنسان وعالمه الداخلي، بين الواقع من ناحية والحلم والوهم من ناحية أخرى، بين تقبل الحياة ورفضها، بين الإقبال والإحجام، بين الفكر والعلم، بين الإرادة وتنفيذ الإرادة، بين الرغبة في الانتماء والعزوف عن الانتماء، بين التشوق إلى إيجاد معنى للحياة، سواء كان هذا المعنى ينبع من أساس اجتماعي أو ميتافيزيقي، واليأس من إيجاد معنى للحياة ينبع من التشكك أحياناً في ماهية الوجود ذاته. سنلقى في روايات هذه المرحلة أطراف الصراع هذه وقد التقت أخيراً بالأسلوب الذي يجسدها درامياً وبالبناء الذي يجسدها درامياً، وبالشكل الذي يصلح بين الفناض التي تنطوي عليها» (الصورة والمثال، ص ٤٠).

لقد استشهدت بهذه الفقرة على طولها لأبرز مدى إحساس لطيفة الزيات بالتركيب الذي تنطوي عليه رؤية الكاتب،

ويخيل إليّ أن «النضج» الذي أشارت إليه في مقدمتها، والذي توصلت إليه من خلال معايشة النصوص معايشة «فنية» و«هياتية»- إن صح التعبير- هو ربط الأعمال بالإطار المرجعي العام الذي تولدت عنه، فلكل فنان- بل إنسان- تصور شامل للعالم يتخلل إبداعه. ويخيل إليّ أن هذا التصور معقد ومركب، ومن الصعب التوصل إلى استخلاصه من الأعمال الفنية. غير أن لطيفة الزيات ترى أنها استطاعت فعلاً أن تستخرج ما عرفته بأنه «رؤية الكاتب»، من النصوص نفسها، مع التزامها بأن لا تخلط بين دلالة الأعمال الفنية وغيرها من النصوص. ومع أنني عايشة نصوص محفوظ سنوات طويلة تسمح لي بادعاء معرفتها معرفة حميمة- لدرجة الألفة- إلا أنني لا أجري على القول بلثني وجدت في كثير من استنتاجاتها النقدية ما كان يطمئني إلى نتائج توصلت إليها، كما أن بعض لمحاتها كانت تفتح أمامي تروياً سلكتها في مساري وأثرت عملي. ولكن شمة سؤال يؤرقني إلى حد ما، وأود أن أطرحه هنا عليها، وهو من أين يأتي

الشخصيات بدرجات متفاوتة، وأن هذا «الأسلوب» يؤدي إلى تداعي الفواصل بين المستويات الزمانية والمكانية، وبين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية، والوهم والحقيقة. ولا شك في أن لطيفة الزيات تبرز في تحليلها آليات مجرى الشعور، وكيف تختلف وظيفة استدعاء الذكريات، مستقلة عن تيار الوعي عنها، منسوجة فيه، بالإضافة إلى تفاصيل أخرى كاشفة عن آليات هذا الأسلوب.

وكانت لطيفة الزيات طوال تحليلها تبحث عن شيئين: الأول هو تكرار الشكل نفسه في الروايات محل التحليل على مستوى البناء (البنية السردية)، والثاني على مستوى الأسلوب (المنظور). وتوصلت بالنسبة إلى الأول «البناء» إلى نتيجة أنه أخذ شكل رحلة بحث، أما بالنسبة إلى الثاني فتوصلت إلى أنه بمقتضى هذا «الأسلوب» تكتسب الحقيقة الداخلية أهمية الحقيقة الخارجية نفسها، ويتداخل الحلم والواقع، وتتشابه المستويات الزمانية والمكانية وتعاور.

يمكن أن تختلف مع لطيفة الزيات في تفسيرها للبنيات الروائية، ولكن من المسلم به أن الدلالة في النصوص الأدبية متعددة ومتشعبة ومركبة وليست أحادية المنحى. غير أن السؤال المطروح هنا هو ما هي الأسس التي يقوم عليها التفسير؟ كيف توصلت الناقدة إلى «معنى» البنيات الروائية التي استخلصتها في تحليلها؟ أولاً، إن البنيات السردية التي شخصتها في تحليلها بنيات عليا archetypes، فبنية الرحلة The Journey، أو بنية البحث The Quest هما أبعد أسطورية، فهذه البنى بنى لازماتية ولامكانيّة، تتجلّيان في عدد لانهائي من النصوص القصصية، من الأديسا إلى رسالة الغفران. وماتان البنيتان تعبران عن الإنسان بنفسه، بالزمن والمكان والكون. ولا شك في أن هذه النتيجة تربط الروايات، موضع التحليل، بالتراث الإنساني الإبداعي. ومن هنا يمكن القول إن تفسيرها لبنيات روايات مرحلة «اللس والكاب» - ميرمار - ينطلق من إطارين مرجعيين، أولهما هو المخزون الجمعي للأشكال الأسطورية التي تتولد منها النصوص القصصية، فإذا نظرنا إلى البنية السردية التي استخلصتها من تحليلها، وهي رحلة البحث، نرى أنها من أهم المصادر التي تتولد منها القصص بجميع أنواعها. ومما يؤكد هذا التفسير أنها ترى «رحلة سعيد مهران» في جوهرها إن لم يكن في مظهرها- رحلة الإنسان الحديث» (في ظل رؤية الكاتب). ولم تخرج لطيفة الزيات طوال التحليل عن نطاق العمل الروائي، ولم تربط بين العمل الفني وآلية ظاهرة خارج العمل في هذه المقالة، إلا في أضيق الحدود. وهي لا تميل إلى الترميز الذي لا يستند إلى قرائن، وقلماً تلجأ إلى الرمز لتفسير عنصر من عناصر النص الروائي، من شخصيات أو أحداث أو أماكن... إلخ، إلا بتحفظ شديد (السجن والرحم مثلاً). غير أنها خرجت في نهاية المقالة من إطار العمل الفني لتفسر ظهور الشكل الروائي موضع التحليل. ويرغم أنها لا تميل إلى ربط العمل الفني بالعناصر البيوجرافية

الوجود، وهذه النظرة تمثل الأساس النظري الذي يوجه جميع عناصر العمل الروائي في مجموع الأعمال، بداية بقصتي «همس الجنون» وصوت من العالم الآخر، مروراً بالروايات التاريخية ووصولاً إلى «الطريق».

وكما تحفظت لطيفة الزيات على جيل الرواد، أرجو أن تسمح لي، بإبداء بعض التحفظات على تحليلها لقصتي «همس الجنون»، وصوت من العالم الآخر، إذ يميل إلى أنها عكست في هذه المقالات المنهج الذي كانت اتبعته في مقالاتها السابقة. فبينما كانت تنطلق من النصوص لتصل إلى البنيات المجردة، فإنها في هاتين المقالتين انطلقت من البنيات المجردة لتصل إلى بنيات النصوص، فنتج من ذلك إقحام بعض الشروط الخارجية على النص الأدبي داخله، مما أدى -في رأيي- إلى تحريف المعنى الذي توصلت إليه. يجب ألا تغفل أن هاتين القصتين قامتاً على المراقبة الساخرة، فالجنون، والانتقال إلى عالم مختلف عن المجتمع الذي نعيش فيه، وسيلتان من الوسائل الشائعة في الآداب العالمية لنقد المجتمع والسخرية من عالم الواقع، وقصتا محفوظ لا تختلفان، في البنية والمغزى، عن هذا النمط. فالمغزى الأساسي ينبع من المراقبة بين الهنا والهناك، ويبدو الهنا بشكل مختلف عندما ينظر إليه من هناك، سواء كان هذا الهناك الجنون أو العالم الآخر. وإذا ما وضعنا القصتين في إطار مجموعة «همس الجنون» يتأكد هذا المغزى، حيث إن التوجه العام للمجموعة هو نقد عيوب المجتمع البشري عامة والمصري بصفة خاصة، وقد لجأ محفوظ إلى وسائل كثيرة لتحقيق هذا الهدف (ويجب أن نتعرف بأن معظم وسائله جاءت فجأة وبمتوالية، فهذه المجموعة سبقت وبيدائية إلى أبعد الحدود). وقد تدبر لطيفة الزيات بأن هذا لا يمنع أن هاتين القصتين تتطوآن على فلسفة وحدة الوجود، مع انطوائهما على هذه المراقبة، فالمفارقة مستوى أدنى في التجريد من مستوى وحدة الوجود. أقول إن المراقبة تلغي في الواقع هذه البنية، حيث إن هناك تعارضاً بين هاتين: عالم الجنون وعالم العقل، العالم والعالم الآخر، لا توجد بينهما. والقصتان مليئتان بالسخرية اللاذعة، فمشهد التحنيط في الحقيقة مشهد هزلي كوميدى من نوع كوميديا المواقف البدائية، فالمحطمان هما أقرب إلى مهرجين في مشهد هزلي منها إلى كاهنين مهيبين يتعامان، برهبة واحترام، مع جثة ميت من عليه القوم. إنهما يكتكان ويومزان، وعندما يفرجان المخ من منخار الميت يقع جزء منه على الأرض مادة رخوة تدوسها الأقدام... ولا شك في أن النحس الساخر يبدل تماماً دلالة النص وحوارها، فإننا لا نستطيع أن نأخذ مأخذ الجد تفسير الناقدة أن المادي يتحكم في المعنى من المثال التي تقدمه، وهو أن حاكمين يبيت (كذا) أولهما رعيته بلا رحمة، لأنه يعاني من وجع الضرس (وهذا لا شك من الكليشيهات الكوميديا المألوفة). والآخر يرفض كل مقترحات السلام ويصر على مواصلة الحرب مع الميثيقين لأنه يعاني من الإسهال! ولأسنا بحاجة

التصالح بين التناقضات في رؤية الكاتب، بينما لا يحسم صراع الشخصية؟ وما هي منابع الرؤية هذه؟ بالنسبة لوسيان جولدمان هذه النماذج موجودة في وعي طبقة اجتماعية معينة، فأتين توجد هذه الرؤية بالنسبة إلى لطيفة الزيات؟ هل هي رؤية فردية يتفرد بها نجيب محفوظ؟

لم تكف لطيفة الزيات بهذا المستوى من التحليل، بل تدرجت في بحثها النقدي في المقالات المتتابعة من مستوى توصيف البنيات القصصية، إلى مستوى تجسيد رؤية الكاتب في الشكل الروائي، ثم إلى مستوى أكثر تجريداً وهو المستوى الفلسفي العميق الذي يتحكم في جميع أعمال الكاتب، منذ بداية إنتاجه الإبداعي. وذلك اتسع نطاق البحث، من دراسة روايات مرحلة معينة إلى البحث في جذور النظرية الفلسفية التي يعتنقها الكاتب، وإذا كنا قد فهمنا الكتابة فهما صميمها، فإن رؤية الكاتب متغيرة بالظروف التي يعيشها، بينما تظل نظريته الفلسفية للعالم ثابتة.

وقد حتم هذا المنحى على الكاتبة أن تتناول بالبحث أعمالاً من مرحلة محفوظ الأولى، وحرصت على تأكيد اكتمال أدواتها فيما اختارته من أعمال. ولكن على خلاف موقفها التقني في مقالاتها الأولى، أحجمت عن تقييم أعمالها الأولى فنياً، لأن ما كانت تبحث عنه في هذه الأعمال هو بنية فلسفية فكرية مجردة، بغض النظر عن تمثيلها الفني أو الجمالي. وهذا النوع من النقد مشروط ومطلوب، حيث يوضع الأدب في منظومة فكرية تتحكم فيه كما تتحكم في كثير من المنتجات الثقافية. وما لا شك فيه أن تحديد هذا الإطار يضيف فهماً عميقاً على خلفية عناصر العمل الفني ودلالاتها. ولكن ثمة مشكلة في هذا النوع من النقد، حيث يتحول العمل الفني إلى بنية فكرية في عملية اختزال تجريدي تُفقد العمل أبعاده الأدبية، إذ أنه ينتزع من إطار الموروث الأدبي الفني.

ركزت لطيفة الزيات في المقالتين الأخيرتين من كتابها على قصتين قصيرتين هما «همس الجنون» وصوت من العالم الآخر، وعلى رواية «عبد الأقدار». وأثبتت في البداية أن هدفها من التحليل هو الكشف عن منظور الكاتب المثالي في هذه الأعمال، وعلى وجه الخصوص تأثيره بفلسفة هيجل والفلسفة الصوفية الإسلامية. إن اهتمام الناقدة بالنظريات الفلسفية قد بدا في المقالات السابقة، ولكنها لم تضع الفلسفة إطاراً مرجعياً أساسياً في تحليلها، أما في مقالات القسم الثاني، فتصبح الفلسفة هي الإطار المرجعي الأساسي التي تضع في نطاقه النصوص القصصية. والسؤال المطروح هنا يختلف عن أسئلة المقالات السابقة ألا وهو: «ما هي وضعية الإنسان في الكون؟ ومن أين أتى محفوظ بتصوره لذلك؟»، توصلت لطيفة الزيات إلى أن النظرية الفلسفية التي تتحكم في أعمال محفوظ جميعها هي نظرية وحدة

هواجس القراءة!

إن هموم لطيفة الزيات لا شك تجاوزت هذه الملاحظات، فهي هموم جوهرية تتخلل كل كتاباتها. فالنقد الذي تقدمه لنا لا يمكن أن يختزل في كلمتين، إنه نقد ينطوي على إيمان عميق بمبادئ أخلاقية رصينة، مبادئ تحكم جميع جوانب الحياة من الأمانة في القراءة، إلى محاسبة النفس عند الكتابة، إلى الإحساس بالحيرة عند إطلاق الحكم، إلى غيرها من الضوابط التي ترتقي بالنقد إلى سلوك إنساني مسئول. فالرسالة الجوهرية التي ينطوي عليها هذا النقد هي إرساء مبادئ حيائية للإنسان، إنها إعلاء لمبادئ حرية الإنسان في الاختيار، ومسئوليته عن هذا الخيار.

لاستدعاء ما عرف عن محفوظ من مرح ومداعبة، ويكفيها النص، فهل يمكن أن نأخذ هذا الموقف—خاصة في ضوء الطبيعة الهزلية للأمراض المختارة، البعيدة كل البعد عن المسأولية أو حتى الدرامية—على أنه تطبيق لقانون السببية وسيطرة المادي على المعنوي؟! لا أظن... وأشعر في هذه المقالات بأن المفكرة طفت على الفنانة، وبأن الهموم الأخلاقية طفت على الهموم الجمالية، بل أخشى أن لطيفة تخطت فيها عن روح الفكاكة التي تشع من كيانها وأسرت بها كل من اقترب منها!! ولا أظن أن كل نص يصلح أن يقرأ على جميع المستويات، إذ أن طبيعة النص تعلي علينا توجه قراءته. وأرجو أن تتقبل مني لطيفة الزيات هذا التحفظ الهامشي الذي لا يعدو أن يكون هاجسا من



ثانيا: دراسات عن أعمال لطيفة الزيات

الباب المفتوح: النور ينبعث من الداخل

عبد الرزاق عبد

الاجتماعية، والنظرة إلى الإنسان بوصفه نتاج نفسه ونتاج نشاطه في التاريخ، مما يؤدي بالضرورة إلى اعتبار فكرة التقدم الإنساني قانوناً تاريخياً وفلسفياً محسوساً^(٩).

ويعيد لوكتاش هذا الفهم والحس بالتاريخ إلى زمن انهيار نابليون، حيث ما قيل ذلك لم يكن التاريخ إلا مجرد أزياء وأساطير رومانتيكية - رجعية تفكر على الحركة التويرية أي حس أو فهم للتاريخ.

هذه النزعة التاريخية التي تنتظر إلى الإنسان بوصفه نتاج نفسه ونتاج نشاطه في التاريخ، هي شجرة حركة التطور التي مزاها بالضرورة اعتبار فكرة التقدم الإنساني قانوناً تاريخياً وفلسفياً محسوساً، هي الفكرة التي تتسبب في فضاء رواية «الباب المفتوح»، والقانون الذي يحكم نظام الخطاب الروائي فيها، والمظهر السردى والوصفي الذي ينظم حركة الزمان بانسيابها الأفتي وتحيينها العمودي، ومن ثم الرؤية التي تحكم الشخصية الروائية في وعيها لذاتها والعالم.

الزمن - الفضاء / السرد - الوصف

من نافل القول التأكيد على أن أفراد عناصر أي نص يهدف الدراسة والتحليل هو تفريط بوحدة البنائية والدلالية، وأن الباحث يجد أشد العنت في تفريده وتصنيفه لعناصر النص، برغم قناعاته بالضرورة التي تليها، عملية البحث لتجنب العموميات وإطلاق الأحكام، فإنه يحمل قلق أن تفر من بين أصابعه الخصوصية الجوهرية التي تمنع هذا النص تميزه وفراته عن ذلك، ولا سيما عندما يكون تجاه نص من نوع «الباب المفتوح» تتساوى فيه العناصر المكونة له «زمان - مكان - شخصيات» بالأهمية ذاتها، فكل عنصر يمارس حضوره بمقدار ما تتطلبه الضرورة الداخلية البنائية للعمل لتحقيق التوازن والتناغم والتكامل، ليتبدى النص من نوع من اللياقة والتساق الكلاسيكي في احترامه لقواعد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، رغم ما يشمره ويطنه من انفعالات رومانتيكية جياشة ومحتدمة، في رفضها وترعها على القواعد والأصول الاجتماعية التقليدية المحافظة، وتظاهرات اللياقة والتلق ذات الرطانة الزائفة، فيتجج حواره الداخلية المتضادة على شكل صراع درامي حاد بين التراجيدي الذي يفرض إلى قطعية نهائية مع عالم متخّم بالقسوة والحصار، ف «تلق ليلى باب

يعود تاريخ صدور رواية الدكتور لطيفة الزيات «الباب المفتوح» إلى سنة ١٩٦٠، وأهمية توقعنا عند صدور هذه الرواية في ذلك التاريخ، بمعناها عدة مسائل ذات دلالة بالغة:

المسألة الأولى، تشير إلى أن نص «الباب المفتوح» ينطوي على اكتمال عناصر بنيته التكوينية كنص روائي بامتياز، في زمن لم تكن الرواية العربية قد حققت إنجازاتها المشهودة لها اليوم، وبهذا فإن الرواية «الباب المفتوح» تحمل هماً ريادياً في اقتحام مغامرة الرواية العربية، وهي تبعث عن مشروعية انتزاعها لأدبيتها كنس، وكهوية أدبية كانت المعادل الفني والجمالي للعقل العربي إذ يقتحم مجهول العداثة، ولذلك فقد كان عنوان الرواية مجازاً يوصي إلى هذه الدلالة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية يوصي إلى محاولة خروج «ليلى» من عالمها الحرمني المطلق إلى فناء الممارسة الاجتماعية ككائن، مما يجعل من الرواية في تشكيل فضاءها، وسيورة حركتها السردية، وتواصل وتفاصيل شخصياتها - الممكن الفني والجمالي الوحيد لتجربة البحث من أفق مفتوح بالنسبة لـ «ليلى» الشخصية الرئيسية في الرواية.

المسألة الثانية، تشير إلى أن زمن الكتابة لا يفصله عن زمن الرواية سوى أربع سنوات، حيث متوالية تعاقب الأحداث على مستوى المثل الحكائي تختمت سنة ١٩٥٦ مع حذر العنوان الثلاثي على مصر، وهذا يعني أن الرواية لا تمارس تأملاً نحو مرحلة تاريخية انقضت وأفضت بكل نتائجها، بل هي فعل كتابي ينخرط في راهنته، ويتمفصل في حركة زمنه وتاريخه كممارسة فاعلة، مؤثرة، فالعنوان الاستعماري على مصر لن يتوقف على العنوان الثلاثي ولم يتوقف بالفعل.

لئن برغم أن الرواية هي كتابة عن التاريخ تعريفاً، فإن «الباب المفتوح» تكتب نفسها، وتحقق روايتها في التاريخ ذاته، فهي كتابة عنه وفيه، فهي لا تسعى لتفسيره فحسب، بل والفعل فيه من أجل تغييره.

التاريخي بالنسبة لوكتاش، هو اشتقاق الشخصية الفردية للشخص من خصوصية عصرهم التاريخي. فالهيمنة الفنية على التاريخ تعني إمكانية المبدع على تعميم خصوصية الحاضر المباشر، بإيلاء الأهمية الملموسة «التاريخية» للزمان والمكان، والظروف

حجرتها على نفسها». لكن الأحداث الملحمية الكبرى «محطات المواجهة مع الاستعمار البريطاني» سرعان ما تشد «ليلى» إلى فضاءاتها الكبرى، فتخرجها من محجرة أنفاه» باتجاه الآخر، التحن، حيث في الآخرين تجد حقيقتها، وحيث في حركة الجدل بين «الكلاسيكي» الخارجي، و«الرومانتيكي» الداخلي، بين زمن تسجيلي وثائقي وزمن نفسي متحرك على ذاته، بين فضاء المجتمع وحيز الحجرة، بين القطيعة من العالم تراجيدياً، ومن ثم الاندراج به لمصميا، تبرز الطبيعة الديالكتيكية لرواية «الباب المفتوح»، بحيث تجتمع الوحدة الأساسية بين البطل «دليلى» والعالم مع القطيعة التي لا يمكن تلافيها بينهما، على حد تعبير جولدمان.^{٣٩}

تبدأ الرواية بجملة سردية تحدد زمن المتحالكائي وكانت الأمسية أمسية ٢١ فبراير سنة ١٩٤٦ والساعة السابعة». ثم تبدأ الوقفة الوصفية التي تطبق حركة الزمن السردية لتقاطع الزمان التعاقبي الوثائقي الذي هو أمسية ٢١ فبراير سنة ١٩٤٦، والزمن المحايث لترهين ما حدث، وتقديم الأشياء المتجاوزة والمتقاطعة بالمكان، عبر تقاطع التعاقبي بالزمني.

المكان القاهرة، ميدان الإسماعيلية، الأمطار غصمت الأرض، والقاهرة على غير عهدنا لا تتلألا بالأنوار، يمضي الوصف يجاور المقاطع السردية، منادها بالفضاء على لسان الراوي الغائب، ثم سرعان ما يسحب الراوي تاركا الحديث للناس في الشارع، يتحدثون بلهجات متباينة، بمستويات لغوية مختلفة، لكن الحديث يدور حول الموضوع ذاته، حول ما حدث في الصباح في ميدان الإسماعيلية، عبر المشهد الوصفي الحواري تتوضف صورة ما جرى، من خلال تعدد أصوات الرواة، وتعدد مناظر الوصف، نعرف ما معنى توقف السرد عند أمسية ٢١ فبراير، وتوقف الحركة في القاهرة، ففي الصباح في ميدان الإسماعيلية اصطدمت مظاهرة تعداها ٤٠٠٠ شخص مع القوات الإنكليزية التي أخرجت خمس عربات مسلحة تمر وسط المظاهرة.

الصوت الشعبي يتحدث عن البطولات، حيث البلد «بلد جدمته» فالأطفال والنساء تهاجم عربات الإنكليز.

الصوت الثقافي يتحدث عن دلالة وفزى ما حدث، فالمظاهرة تمثل مرحلة جديدة «من مراحل كفاحنا الوطني»، أية ذلك أن الاصطدام كان مع الإنكليز أولا، وثانيا أن الجيش امتنع عن تفريق المظاهرة، بل وعربات الجيش كانت ماشية في البلد وعليها شعارات وطنية، ويتناوب الصوتان، الشعبي والثقافي، في إنارة المشهد أمامنا، ليختل الراوي مغلنا أن النتيجة «كانت ٢٣ ماتوا و١٢٢ جرحوا»^{٤٠}.

هكذا يفتتح النص تقديمه وعرضه التمهيدي للمكائية، موضوع الرواية، بقطع سردي، قصير وموجز، لكنه دال على المستوى الوثائقي

والتسجيلي، ليمهد لفضائه الروائي بمشهد وصفي ذي طبيعة ملحمية، حيث المواجهة في الساحة العامة بين الشعب والإنكليز.

يميز جيران جينيت بين السرد والوصف، وقوام هذا التمييز، أن السرد يقدم الفعل والحدث، على أن الأشياء والشخصيات تقدم عبر الوصف.

ويرى أن الوصف يشكل عنصرا أساسيا لا غنى عنه في القصة أكثر من السرد، لأنه أسهل علينا أن نصف دون أن نقص، من أن نقص دون أن نصف، ويضيف جينيت: «ربما لأن الأشياء يمكن أن توجد بلا حركة، لكن الحركة لا توجد بلا أشياء»^{٤١}.

في الرواية مستويان للأحداث والأفعال، أحداث ملحمية كبرى، وهي المتصلة بالزمن المرجعي الوثائقي الذي يمتد خلال عشر سنوات من ١٩٤٦، مشهد للمواجهة في ميدان الإسماعيلية، حتى ١٩٥٦، مشهد القائمة في مواجهة العنوان الثلاثي على بورسعيد.

وما بين الحدثين الكبيرين «ميدان الإسماعيلية - بورسعيد» هناك مجموعة أحداث تبدو كوحداث سردية صفري تتفصل في الزمن المرجعي الوثائقي: حدث القناة والتطوع لقتال الإنكليز «محمود - حسين» - الإشارة إلى حزب الوفد من خلال نقد محمود لعصام المؤيد للوفد - ثورة ٢٣ يوليو - تأميم القناة - وأخيرا العنوان الثلاثي.

هذا الزمن المرجعي الذي يستند إلى مجريات الوقائع التسجيلية يبطن بالمكائية، حكاية الناس الذين يجعلون منه زما تاريخيا ملحما. ذلك هو المستوى الأول للأحداث في مجرياتها الوقائية التسجيلية التي تشكل الخلفية المرجعية للمستوى الثاني من الأحداث التي تنتج على مستوى التخييل الروائي متحققا في حكاية عائلة «محمد أفندي سليمان»، حيث يبين الزمن الأول بالزمن الثاني، الزمن المرجعي التسجيلي بمستواه الأتقي بالزمن المكائي التخييلي باختراقه العمودي، لينتج زما تاريخيا ملحما، يصنع مصائر الناس العاديين، فإذا بهم أبطال يصنعون التاريخ.

إن التضاد بين محوري الزمن المرجعي التسجيلي والزمن المكائي التخييلي، ومن ثم تقاطعهما، يؤدي لإنتاج زمن تاريخي يوصفه زمن التحولات، والمصائر الوطنية الكبرى التي ترتفع بالأماء الفردية لشخصيات الحكاية إلى مستوى الألواء التاريخية العاصفة التي تندمج فيها المصائر الفردية بالمصائر الاجتماعية والوطنية، لترسم الولادة الجديدة لمصر، يوصفها قوة وإرادة وطمحا، ولتنحصر على كوامن العزلة، والانكفاء، والعجز من أجل امتلاك أناها الوطنية وهويتها الحضارية الفاطلة، وقد تنحصر بالتجربة الدرامية لـ «دليلى» التي ستجد حقيقتها من خلال الانتصار على نفسها التي صنعتها أزمة تقاليد السلف والقر والضميع والانكفاء والعجز.

تقول: بالتوازي مع محوري السرد «الزمن التاريخي» و«الزمن

الروائي، كان يحضر المكان بوصفه الوجه الآخر للزمن التاريخي الذي يتيح له التوضع والتعين الشخصي والموسم، فليس هناك زمان بلا مكان، تماما كما لا يمكن الحركة أن توجد بلا أشياء.

هكذا تتشكل شبكة تناظر دلالي بين عناصر الزمان والمكان:

فالزمن الخارجي الوثائقي التسجيلي = ميدان الإسماعيلية - القنّاء - بورسعيد

والزمن الداخلي المكاني = المنزل - الحجرة - المدرسة - الجامعة

ومن خلال حركة الجدل بين فضائين خارجي/ داخلي - مفتوح/ مغلق - ملحمي/ تراجمي تشكل الطبيعة الديالكتيكية لرواية «الباب المفتوح» من خلال التواصل مع الخارج المفتوح الملحمي والتفاصيل معه بالقوة الجاذبة للداخلي المغلق التراجمي.

ومن خلال هذه الحركة، حركة الجذب إلى الداخل «المنزل» - الحجرة - الذات» والنزب إلى الخارج «ميدان الإسماعيلية - القنّاء - بورسعيد»، سترتسم أبعاد شخصيات الرواية، ولا سيما «إيلي» التي تشكل مركز التأثير السردية، والتي تشد إليها مجموع العناصر التركيبية البنائية والدلالية، فمن خلال حركة إيلي من «المنزل» إلى «المدرسة» ف «الجامعة» وأخيرا بورسعيد، وما تنطوي عليه هذه المساحات من ظلال دلالية، ستفتح إمكانات القراءة التأويلية للرواية وما تضمه هذه التجربة من مغزى على المستوى الاجتماعي والوطني. إن الحديث عن الفضاء يستدعي بالضرورة أشكال حضوره الأسلوبية عبر الوصف، والوصف، حسب لوكانش، له مستويان:

المستوى الأول، يتظاهر كحدث ملحمي حي منسوج من أمال الأشخاص في مواقف مشحونة، بالنسبة إليهم، بالدلالات والمعاني، كما عند تولستوي... مثلا.

والمستوى الثاني، يتجدي الوصف بمثابة لا ارتباط له بمصير البطل، ولا يحضره أشخاص الرواية إلا مصادفة واتفاقا، كمترجمين مهتمين ولكن غير مهتمين، كما هو الشأن عند الروائيين الطبيعيين، ورؤى تحديدًا.

في المستوى الأول تتبدى وظيفة الوصف بوصفها وظيفة بنائية رمزية دلالية. وفي المستوى الثاني يتخذ الوصف وظيفة تزيينية ديكورية، أو تشيينية استدلالية، كما في رواية الحداثة.

«الباب المفتوح» منذ كتابته كمنوان للرواية، يوصي إلى البعد الدلالي الرمزي، وبمعد المشهد الافتتاحي، يعاد هنا الوصف بجمولته التعبيرية وانحيازيته، من خلال ملفوظ الشخصيات المغلفة التي يتقدم من خلال عينها، رغم تخفي الراوي وراء حيادية السرد الذي يقر زمن المشهد بصيغة إخبارية «كانت الأمسية أسسية ٢٦ فبراير سنة ١٩٤٦ والساعة السابعة»، المشهد الافتتاحي، يروي لنا «مساء» الساعة السابعة، في

حين أن ما حدث كان صباحا، فكان البعد الملحمي للحدث في حضوره المشهدي يقدم مضمنا بصيغة السرد الإخبارية، لكن الرواية التي تختتم بثلاث نقلات زمنية، كان الزمن يتوقف ليمتد الخطاب وصفيًا في الفضاء محتلا الحيز الأكبر من النص.

فالنقطة الزمنية الأولى تتمثل بأن يخبر الراوي الملقب بأنه «في ٢٩ أكتوبر ١٩٤٦» بدأ الهجوم الإسرائيلي على مصر «سبعا»، وفي ٣١ أكتوبر اشتركت بريطانيا وفرنسا في العنوان على مصر، وبدأت العمليات الحربية ضد المواقع المصرية^٩.

يعقب هذا المقطع التوثيقي، فاصل وصفي لا صلة له بالحدث أو بالشخصيات، لكنه مقطع وصفي ذو وظيفة شعرية إيحائية أسطورية، يوغل في جسد المكان للوصول إلى المنطق الأول، إلى الصيغة الأولى التي تشكل اعتلال جسد المكان، «فالمستنقعات عتيقة ترسبت على مر السنين تجثم على أرض مصر في أطمئنان وهدوء وصفحتها تلتصع تحت الشمس، وتحت الصفحة الالامعة طين... اكتسح الشلال المستنقعات في الطريق، وألقى ماها في مائه، وفي أغوار الشلال ذاب الطين وتقدم الشلال مائتا جبارا... وفي آخر الطريق سد، سد من الصخور... وتحت أقدام الشلال انهار السد، وتفتتت الصخور».

هذه الوقفة الوصفية الخالصة التي لا يضالها سرد حدث أو وصف شخصية، تبدو كأنها لا تملك سوى قيمة تزيينية ديكورية ترقش النص تزيينا جماليا!

لكنها وإن كانت تتضمن هذه الوظيفة، فهي تنتج وظيفة تعبيرية إيحائية منظرية للتغيرات التي تطرأ على سلوك الشخصية الرئيسية «إيلي»، وهي تخرج من مستنقع هيمنة القيم البطركية، وطين منظومتها الصارمة في قمع أي تفتح داخلي، لتتجاوز أناها الفردية وتتخرق في الفعل الجماعي الوطني دفاعا عن أنا الأمة «لقد خرجت من دائرة العاقلة، من دائرة الأنا إلى دائرة الكل، وما من أحد يستطيع أن يوقفها الآن»^٩.

فهي تندفع مثل الشلال المعاني الجبار مكتسحة المستنقعات وطبقات الطين الفنية في داخلها والسود، سدود الأصول والقواعد والنصائح الاجتماعية التقليدية، وصخور الألم التي كانت تنكأ روجها، لتتأثر السود، وتفتتت الصخور.

الخطاب الروائي، ينطوي على وقفات وصفية عديدة على غرار الوقفة المذكورة، وهي بذلك لا تؤدي وظيفة شعرية تقني التنوع الكلامي، والتعدد الصوتي، والتقاطب الفضائي فحسب، بل هي تؤدي وظيفة بنائية غير مباشرة، من خلال الإيحاء والإيماء لتلف فضاءات النص ببطانة وجدانية ثرية بالدلالات.

ذلك هو أحد مستويات الأداء الوظيفي للوصف، لكن المستوى

الملحمي الذي تحدث عنه لوكانتش، نجده يتلأأ منيرا قضاء المشاهد الأخيرة من الرواية، وهي مشاهد المواجهة الشعبية لقوات العدوان الثلاثي، حيث ترتكز هذه المشاهد إلى عدة مقاطع مربية، تتمدد في المكان عبر الوصف، يرتفع بها الخطاب إلى مستوى الفعل الملحمي.

ويمثل ذلك بالنقطة الزمنية الثانية التي تطوّر تاريخية الحدث الكبير الذي سيشكل النقطة الانطفائية على مستوى حل حبكة الحكاية، ومستوى مصائر الشخصيات وإثارة الدخيلة للدلالة، لكي تفضي عن المغزى التاريخي والوطني.

هذه النقطة تتحد في النص على شكل صيغة خبرية ينقلها الراوي «الساعة العادية عشرة صباحاً واليوم ٥ نوفمبر سنة ١٩٦٥»^{٩٤}.

بالتناظر مع حركة السرد التسجيلي الخبري هذه، ينهض الوصف منداحاً في المكان عبر مستويين، مستوى مجازي ذي وظيفة شعرية تنطوي على إحياء دلالي مناظر للحدث السردي، ومن ثم مستوى ملحمي حيث كلية الحضور للمشاهد، وانخراط الكل في صنعته.

المستوى الأول، يندرج في جسم المقطع السردية الخبري، حيث تبدو الحدود قد تلاشت بين السرد والوصف، فالطالع السابق الخبري الوثائقي يعطف عليه بحرف العطف (الواو) «والغيم تلبّد السماء» غيم كثيفة غيراً، والشمس تتسلل من بين الغيم تشق لنفسها ثغرات يخالطها البياض»^{٩٥}. هذا الثلاثي للحدود بين الوصف والحدث الفطري هو ما يميز وظيفة الفعل المضارع حسب برايديري^{٩٦}، حيث زمنية المضارعة، «تتحكم نظام الجملة الوصفية الإسمية في المقطع اللاحق للشاهد المذكور، فالفعل المضارع إذ يستعمل زمناً لا يضمن أي شيء، وأيس له اتجاه أو معنى ممدد، لا بل ليس له نهاية، ويوصفه الحارس الأمين لاستقلالية الإبداع، حسب رامبور^{٩٧}، فإنه يستخدم في المشهد الوصفي، لترهين الحدث من خلال نمج محور التوزيع «التركيبي» ومحور الاستبدال «الدالي»، فيتحقق التزامن بمثابة الإطرار الذي يجمع حدثاً عدة أفعال في وقت واحد، حيث سيضلل المشهد -الذي سيتسع بسعة المجتمع- شخصيات تحضر بأسمائها دون أن تكون مشاركة بالمئن الكائني سابقاً مثل معادل - فائزة - العجوز - الطفلة - المرأة التي تولد - القابلة - الرجل العجوز - النساء التي تحمل أعناق الزجاجات المكسورة والسكاكين وأيدي الهون، هؤلاء جميعاً يشاركون بالمشهد مع شخصيات الرواية «إيلي - عصام - محمود - سناء».

عبر هذا التمازج بين أنا الشخصيات التي تحتل فضاءات النص، والشخصيات التي لا تعرف سوى أسمائها كرمز الحضور الشعري، يتداخل الواقعي بالمتخيل، لتجاوز «الأنا» أنها، باتجاه الكل، الجميع، لتتوحد المصائر في صناعتها التاريخ، وليتكشف المشهد الوصفي عن ذاته كحدث ملحمي، وفق لوكانتش، بعد أن تداخل الوصف بالحدث الفعلي في صيغة تشكيلية فاجعة.

وإذا كان المشهد الوصفي قد عبر عن ذاته كحدث ملحمي، من خلال إماج السرد بالوصف، وإطلاق إمكانيات الفعل الإنساني إلى مستوى الفعل التاريخي، فإن رواية «الباب المفتوح» تتجاوز الزمن الملحمي بوصفه زمناً مكتملاً ومنطقاً ومتباعدة بمضايء البطولي، باتجاه الزمن الروائي المفتوح، حيث إن مجمل العناصر المكونة للعمل تملك ديناميتها الداخلية التي تقود إلى الخاتمة الملعنة بوصفها بداية:

«تسأل إيلي: دي النهاية يا حسين

يجيب حسين: دي البداية يا حبيبتي»^{٩٨}.

فالزمن الروائي - تعريفاً - هو الزمن المعترض على الاكتمال، لأنه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل في أية لحظة، على حد تعبير باختين.

الشخصيات: توافل/ تفاصيل التركيب

بغض النظر عن التمرد الانقلابي الذي قاده دعاء رواية الهداة ضد ما سموه بـ «القوة العظمى للشخصية»، فقد ظلت الرواية حكاية تواصل شخصيات، وإنتاج علاقات محكمة بالتجاذب والتنافر المؤسس للصراع، وأشد الشخصيات انزعاجاً وانغلافاً وانكفاءً، إنما تصوغ عزاتها من خلال الآخر والموقف من الشخص، ممثلاً بالمجتمع تعريفاً، إلا من خلال استدعاء «الأخر» المبرر والسبب للزعلة، ولهذا فالشخص المنعزل -بالنسبة إلى فريفل- لا مكان له في الرواية، لأنه من وجهة نظر روائية، غير صالح لأن يستعمل كشخصية.

إن رواية الهداة التي غالت في التصحر بالمعنى الذي يستدعي حضور الأشياء ويستبعد حضور الشخص، إنما كانت تؤسس فلسفتها الروائية من خلال ثنائية التشبيهي/ الاستلاب، فلا معنى للتشبيهي إلا بمقاييس انعكاسه على الشخص الذي يدفعه إلى مزيد من الاستلاب والغربة، فهي بذلك تشكل رثاء مضمراً للغياب، وهي تحمل حينها لاستعادة الشخص، «الذات» كقوة فاعلة في الأشياء» بعد أن تفسخت على حساب نمو الإنسان، فتضال وتلاشى، وذاب، ولم يبق منه من أسميته، سوى حرف (ك) عند كافكا، بل غدا الاسم مستكثراً على شخص بعينه، فراح الاسم يطلق على شخصيتين عند فوكتر، بل أن يبيكت لا يلبث بأن يغير اسم وشكل الشخصية في العمل نفسه، حسب الآن روب غريب^{٩٩}.

وهكذا فإن رواية الهداة بكل جنوحها لتكريس الغياب، إنما كانت مرثية فلسفية لاستدعاء الحضور، حيث الموقف من غياب الشخص أو حضوره يشكل مغزى ومبرر حدثاً رواية ما بعد العقلانية الغريبة المنهكة.

رواية «الباب المفتوح» تحتل فيها الشخصيات أهمية ركنية في مكونات النص الروائي، حيث تتفاعل مع مكوني الزمان والمكان

فتمتعهما، امتلاهما الدلالي، ويمتاحتها طابعها الاجتماعي التاريخي الملموس والمتعين.

الحكاية التي تصفها الشخصيات بعلاقاتها المتجاذبة والمتبادلة، تقوم على حكاية عائلة محمد أفندي سليمان الموظف بالمالية، والمؤلفة من زوجته «ظله الكبير» وولديه، محمود «حلمه الذي يخذله» وابنته ليلى «خبيته بمنظومة قيمه الاجتماعية والثقافية والوطنية»، وهي التي سيتاح لها روايتها أن تكون مركز تقاطع الأحداث وملقني تشابك العوامل الروائية التي تمنحها غلظها الدلالية.

فالعائلة هي التي ستشكل نواة الوحدة السردية الكبرى للرواية، من خلال الدور العالمي الذي ستمثله «ليلى».

في حين ستكون الشخصيات الأخرى الهوامش الملحقة بالنص التي تكتسبها حكاية العائلة، وهي في دوراتها حول النواة، تحضر وتغيب، كمحفزات وظيفية في تطور البنية التكوينية للرواية مثل بيت «الخالة - عصام - جميلة»، وصديقات ليلى «سنا» - «عديلة»، ثم قطبي نزاع عواطف «ليلى» - «رمزي» - «جميع».

وحكاية العائلة، هي حكاية الأب النموذجية الذي يريد أن يربي أبنائه على الأصول التي يتوارثها مجتمع أبوي، «بطريركي»، الأصول والقيم التي لا يقلل الشك في مشروعيته الأدبية بوصفها قيما طبيعية «ثابتة» و«بدئية»، ولذلك فهو ينتخب عندما تجلبه الأم بيلوغ ابنتها «ليلى»، فيتوجه بالدهاء: «يارب تقدرني يارب، دي ولاية يارب... الستر يارب الستر»^(٨٧).

الأب الذي تحركه أهداف الاستعمار النموذجي لمصورة الأسرة المصرية في ١٩٤٦ الثاوية في ذهن الفئات الوسطى، لا تحركه واقع أيديولوجية مسبقة وواعية، بل هو وريث متطلباتها البلاغية المحض، ويفسر أميرتو أيكو - هذا المطلب البلاغي المحض بمعناه الأصلي الذي أعطاه «أرسطو»: «فن الإقناع المتمركز على «الأندكسا» أي مجموع المعتقدات التي يؤمن بها الناس لتأسيس حجج المعقولة».

ويستنتج بيير زيمبا - اعتمادا على أطروحة «ليكو» - أنه يمكن تعريف الأيديولوجيا كبنية خطابية تمنع التفكير النظري، بالقياس إلى أنها تعرض نفسها كظاهرة «طبيعية» و«بدئية»^(٨٨).

الأب - رمزي: أيديولوجيا (الأمر الواقع)

الأب في النص ممثل أيديولوجيا عقلانية الأمر الواقع ويداها توضع التاريخي، أي «الواقع»، في صورته القائمة والتي عاشها الآباء والأجداد، وستأتي شخصية «رمزي» الأستاذ الجامعي «خطيب ليلى» ليرتقي بفلسفة الأمر الواقع إلى مستوى النظرية. يقول:

«كلنا تروس في عجلة كبيرة، والعجلة بتمشي، والي يحاول يعطلها بيحطم، والشاطر اللي يفهم الموقف والي يستفيد منه»^(٨٩).

ويستأمل الأب في وجه ابنه محمود القائل بأن لا قيمة للعلم إذا بقي الإنسان عبدا: «أبوك أهو عايش كده، وجدك من قبله، يبقوا عبيد»^(٩٠).

لكن الوعي الأيديولوجي الذي يمثله الأب بوصفه الوعي التقليدي السائد والمهيمن، لا يقدمه النص في إطار ثنائية هجائية ورفضة لتهافته بل يعطيه الحق الكامل في التعبير عن وجهة نظره، من خلال خطاب متعاضد يحتمل إلى منظومة من المفاهيم تتمتع بمشروعية التفكير بها في سياقها التاريخي.

فراي الأب في العمل الغدائي في القناة، يتمتع بوجاهة، من خلال معطياته المنسجمة مع التعقل وحكمة التجارب التي اكتسب بها.

فهو يرى أنه ليس أقل وطنية من ابنه «محمود» وابن خالته «عصام» حين قرر القتال في القناة، ولكنه أكبر سنا وحكمة، ولا يندفع وراء المواطنين بل يفكر بعقله، وعقله يقول إن الحكومة غير جادة في موقفها، فالجيش مثلا لم يشترك في الحركة، وعناصر الخيانة متوفرة في السراي والأحزاب وفي الحكومة نفسها، والجواسيس من المصريين يملئون منطقة القتال، والمروءة الغدائية تهرب إلى القوات البريطانية على مرأى من الحكومة وعلى مسمع منها، «وماذا تستطيع الشجاعة والبطولة أن تفعل تجاه هذه العوامل، وماذا يستطيع حنفة من الغدائيين أن يفعلوا وهم يواجهون الجيش الإنجليزي المزود بأحدث الأسلحة»^(٩١).

غير أن هذه الواقعية، والحكمة المقنعة برطانة «الظروف الموضوعية» التي يثقف بها الأب، والتي تشكل الموقف النموذجي للخطاب العربي، إنما هي حكمة واقعية ذرائعية، حكمة قرون من العجز والاستسلام، حكمة واقع يعاش ولا يصنع، يحتوي البشر ولا يحتويه البشر، حكمة الانتظام في العجلة، لتجنب إتيان الفعل في الواقع.

لكن هذه الصعج التي يسوقها الخطاب الروائي من منظور الأب، إنما تشير إلى جزء مهم حقيقي في صدقية الشروط التي واكبت ظروف الفضل من أجل التحرر الوطني والسيادة، وهي ترمي على مستوى البناء الروائي، إلى وهي ريف بالرواية بوصفها نصا مفتوحا على تعدد اللغات والأصوات والأيديولوجيات واللهجات، والروايات الشفوية، فليس المهم ما تمثله الشخصية في العالم لكن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية، وما تمثله الشخصية بالنسبة لنفسها، حسب باختين.

وعلى هذا فنص «الباب المفتوح» ليس مجازا لانتفاخ الرؤية، وإضواء الحرية التي تشدها «ليلى» وتلمح لها مصر فحبيب، بل هو نص مفتوح لتعدد الخيارات، وحقوق الجميع في القول والتعبير لتفكيك نظام التفكير الواحد بوصفه أيديولوجيا، ويوصف الأيديولوجيا بنية خطابية

تحول نون التفكير النظري.

الزمن شاشة تقف بين الإنسان والمطلق، لكن الانحطاط التدريجي للبطل يتزامن عند لوكاتش مع حركة الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أكثر أصالة ويوضحا لوعي العلاقات الإشكالية والموسطة التي تجمع بين الروح والقيم والمطلق.

ليلى/ الأطروحة المضادة - التتوير

تتمتع «ليلى» بحضور روائي كثيف لتكون أداة التحفيز الوظيفي لكل عناصر السرد والبناء، ومؤدى الدلالة يؤهلها لأداء دور القوة العظمى في الرواية.

وهي تتمتع إلى جانب حضورها الروائي الشامل، بجاذبية نادرة في الرواية العربية. المرأة في الرواية العربية عنصر جاذبية ثابت، فهي دائما قوة تحفيز واستقطاب «أبروسي» جاذبيتها كامنة أبدا في جنبها من منظور الروائي الرجل، في أنوثتها كحبيبة، عشيق، امرأة الحلم، في أكثر حالاتها غنية في صورة «مكافأة» يستحقها البطل بعد الغناء والمكابدات في سفر صراعاته، حيث تأتي المرأة كمثل ضروري لاستراحة المحارب.

وهي إذا تمتعت بجاذبية خارج «الأبروسي»، فعلى الأغلب لن تكون هذه الجاذبية سوى جاذبية وظيفتها الأمومية التي نحتت الرواية العربية لها تماثيل للتضمينية ونكران الذات حتى درجة الغناء، بل وإلغاء ذاتها في عائلتها.

ليلى في «الباب المفتوح»، تمارس جاذبيتها من خلال حضورها ككائن اجتماعي له كل الحقوق في ممارسة معاناته بوصفها معادلا لمعاناة أمه وصيرورة وطن، وككائن اجتماعي يعيش وطأة الحدث الاجتماعي والسياسي والوطني والتاريخي، كمثل من ذاته الفردية والاجتماعية والوطنية، يفعل ويتفاعل ويفعل.

تتفاعل جميع منظورات السرد لتقديم شخصية «ليلى» على المستوى التراكمي الكمي والنوعي، وفق تمييز «فيليب هامون» لطرائق تقديم الشخصية، فالقياس الكمي يتصل بالمعلومات التي يقدمها «الساد» الراوي عن الشخصية، والقياس النوعي هو ما تقدمه الشخصية عن ذاتها، أو ما تقولها الشخصيات الأخرى في «الباب المفتوح».

ومنذ الصفحة الثالثة يقدم لنا السارد «ليلى» «في الحانية عشرة من عمرها سمرًا مليئة ويدها تعبت في حركة آلية بصندوق خشبي السجائر، وبينهما اللامعتان تنظران بعيدا... إلى لا شيء...»⁽⁹⁾. منذ المقطع السردى الأول، في صيغته الإخبارية التقريرية، نستشعر تعاطفا مضمرا بين السارد و«ليلى» بينهما اللامعتان تنظران بعيدا.

ومن خلال تقديم شخصية «ليلى» سنتعرف تدريجيا على الحدث، وهو إصابة شقيقها «محمود» برصاصة في فخذه، بسبب مشاركته في

ومن هنا فالنص، برغم انتمائه النظري إلى مسئولية الأدب ودعوة الالتزام، فإن الرؤية التي تتغلغل في أوصاله لا ترغبه على الإقصاء بصوت واحد، وهو صوت الرومانتيكية الثورية التي يضمهر النص كإحدى المقولات النظرية التي حكمت الوعي الأدبي والجمالي لكتابة الاستينات المقفلة وطنية، ومسئولية، والتزاما وفترة وطلاقة.

فالأب وظله الأم، والممثل النمذجي نظريا لـ «أيديولوجيتهم الاجتماعية» «الدكتور رمزي»، برغم أنهم يشكلون على مستوى تخطيط العوامل الروائية، عوامل مضادة ومعوقة أمام أهداف وإرادة البطل «ليلى»، في التفتح وتحقيق الذات الإنسانية والوطنية، إلا أن النص لا يقدمهم وفق ثنائية البطل الإيجابي والسلبي، بل لكل منهم حقوله في إبراز وجهة منطق، وحقته، وبرهانه، المستمد من منسوب الوعي الاجتماعي القائم.

فالنص لا يفتن، ولا يقزم، ويثقل الأطروحة الأولى من أجل انتصار الأطروحة الإيجابية، بل يعطي كلا منهم كل الحقوق والفرص المشروعة للتعبير عن ذاته، وهو إذ يعبر عن هذه الذات، فهو يعبر عن ذات اجتماعية ثقافية تاريخية هي التي أنتجت هذا الواقع القائم، وهي تعيد له هذا الجميل، إذ تمنح الواقع حق أن يعيد إنتاجها وفق بداهته الطبيعية.

فالشكل الحواري «الديالوجي» الذي اعتبره باحثين خصيصية الرواية يصبح أداة مهمة في «الباب المفتوح»، تتجاوز الأمثلة الثنائية المعنوية من «الخير والشر والسب والإيجاب» فد «وطنية» ليلى - محمود - حسين» لاستدعي «اللاوطنية - الخيانة» لباقي الشخصيات المضادة كالأب أو رمزي، بل إن عصام الذي تردد واستنكف عن اللصاق بـ «محمود» للقتال في القناة، قدمه النص كشخصية ذات كثافة نفسية مترعة بتناقضاتها وقلقها الداخلي، برغم وضوح خياراته الأيديولوجية كوطنية «وفدي»، ولذلك فعصام المستنكف في البداية، يصبح الشهيد الوحيد في الرواية. كأن فعل الشهادة كان تطهيرا مجازيا للتردد والحيرة الداخلية بين قناعاته الوطنية والمغلقة ومواقفه وسلوكه الأناني المضمهر، وعقابا مجازيا لأنانية «الأم» الضمنية بسبب إبنها عن حب الوطن.

إن الأطروحة المضادة التي يصوغها النص روائيا، ويحققها «ديالوجيا» مع الأطروحة الأولى «منظومة عقلانية الأمر الواقع»، سمتلها «ليلى» من خلال سيرورة علاقتها الدرامية المتداخلة جدليا بين فضاء وزمن مطلق وأفق وتاريخ مفتوح. والتجربة التي تعيشها «ليلى» تخترقها جدلية الزمن الروائي الذي يرى فيه لوكاتش عملية انحطاط متواصلة «تصل ليلى إلى درجة انعدام الوزن» باعتبار

أبوها الحدود:

- ممنوع الخروج والزيارات لوحدها، من البيت إلى المدرسة.
- تحذير ابنه من إخال الروايات والمجلات الخلية إلى البيت، فما يريد أن يقرأه ابنه، فليقرأه في الخارج أو يخفيه، لأنه لا يريد أن يسم أفكار البنت.
- مطالبة ابنه بالكف عن استقبال أصدقائه في البيت، وأن يكتفي ببقاءاته في القهوة والنادي.

- السماح فقط لابن الحالة «صمام» لأنه منا وعلينا.

الأب يرسم الحدود، والأم توكل بالتنفيذ والملاحقة.

- التعنيف للضحكة الطليقة التابعة من القلب.

- التعنيف للكلمة المخلصة الصريحة.

- التعنيف على الجلوس الخارج عن الأصول.

وحكمة الأم «الي» يمشي على الأصول ما يفلطش، وهذه الأصول لا تنتهي بالنسبة للأم، وهي تتوالى «كقطرات الماء تسقط بروي ونظام يسلب رويها ونظامها النوم من عيني النائم، ساعة بعد ساعة ويوما بعد يوم وستة بعد ستة»^(٣).

لقد توقفنا، عند الوحدة السردية الأولى، متمثلة بالفصل الأول، نظرا لأن وحدة العرض التمهيدي هذه، انطوت على مجمل العناصر المكونة لبناء الرواية، ومن حيث الفرش للشخصيات والحدث الرئيسي، ونواة الحكاية التي ستشدد عناصر المثل الحكائي، ومقدمات الأطروحة المضادة التي سيحملها الخطاب الروائي، بوصفها الإشكالية المركزية التي تختزن النص وتشكل موضوع بنيته الدرامية، وأشكال وأفاق حلها.

إن الاستناد إلى تخطيطية غريماس العنصرية تحليلية لنظام الخطاب، مستمدنا بمفاتيح تحليلية، تتيح للاستقراء والتأويل أن يتمفصل في العناصر التكوينية للنص، لبلوغ قراءة تفسيرية سوسيو دلالية ممكنة لتأويل المغزى التكويني لبنية الخطاب المضاد الذي سيحكم سيرورة تجرية «الي» مع عالمها الروائي، وحميرورتها فيه باتجاه امتلاك تاريخية وعيها لذاتها ولعالمها الإنساني.

يمكن أن تكلف بنية الخطاب في الرواية، من خلال بنية حكاية «الي» مع الشخصيات الأخرى التي خلال توأصلها وتفاضلها معها يتكون وعيها لذاتها وللآخر.

والحكاية هي حكاية الحدود والأصول التي تريد أن تصور «الي» وفق نظام العاطفة، وما يستدعيه هذا النظام على المستوى الثقافي الاجتماعي والوطني.

مظاهرة ميدان الإسماعيلية، ويتواتر السرد في إضعافه المعنى على الحدث من خلال «الي» التي تنعم بالحماس والإعجاب بشيها، فتشيع الخبر بالمدرسة بين زميلاتها، وعندما يعبر «محمود» عن شعوره بالمرارة تجاه ما حدث، ويأنه لم يستطع ضرب من ضربه، «تقاطعته «الي» صارخة، وهي تبرز ككتفية:

- محمود... إنت إالي ضربت الإنجليز مش هم إالي ضربوك... إنت... إنت يا محمود»^(٤).

وفي غمرة حماسها هذا، راحت تقفز كما يفعل المتظاهرون، وترفع يدها وتخفضها وتقول منغمة:

- السلاح... نريد السلاح... وفجأة تسمرت في مكانها وسقط ذراعها وماتت الكلمات على شفتيها... اصطدمت بأبيها وهو يدخل الحجرة»^(٥).

هكذا منذ الصفحات الأولى، وعبر المحور التراكمي من منظور السارد، نحس بما سيكون لهذه الشخصية من شأن، ومن ثم يتسارع السرد، ليضعنا أمام المهدات النوعية للعلاقة التي ستكون بين الفتاة وأبيها التي تتسم في ذروة حماسها وتقنها عندما تصطم بأبيها.

وليقوم النص بإثارة تقديم الشخصية، يوكل المنظور السردى للأم والأب، حيث الأم تعبر عن استيائها منها، لأنها تحطم كل شيء في البيت على يدها، ليتخذ الأب مقاطعا بلا غضب:

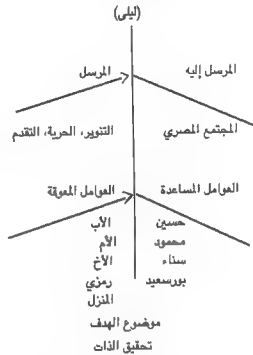
«أنا قلت دي مش بنت دي فتوة»^(٦).

ويعمى التقديم السردى متسارعا، ليقدم لنا معظم الشخصيات المشاركة في الحكاية، «جميلة» ابنة خالتها، و«عديلة» و«سناه» صديقتها، ولنعرف من خلال صديقاتها في المدرسة أنها قد «بلغت» وفي بلوغها ستكون محنتها، عبر عنها الأب من خلال نحيبه، ودعوتها «الستر، يا رب الستر».

ومن ثم يعود السارد لاستلام خيوط السرد، عبر توقيفه وتثبيتته للسرد في صيغة «الخلاصة» التي تستقرئ وتستدل من خلال اختلاط صوت السارد بصوت «الي» لبلوغ مغزى ما حدث، ففهمت ليلى أنها ببلوغها نخلت سجنًا ذا حدود مرسومة، وعلى باب السجن وقف أبوها وأخوها وأماها، والحياة مئة بالنسبة للسجان والسجينة، السجان لا ينالم الليل خشية أن ينطلق السجين، خشية أن يخرج على الحدود، والحدود محفورة حفرها الناس ويعومها وإقاموا من أنفسهم حراسا عليها.

«والسجينة تستشعر قوى لا عهد لها بها، قوى النمو المفاجئ، قوى جارية تسعى إلى الانطلاق، قوى في جسمها تطوقها الحدود، وقوى في عقلها تشلها الحدود، حدود بلها، عمياء صماء»^(٧). وقد رسم

تحقيقها لذاتها ككانن أنثوي يمر بحركة ثلاثية «عصام - رمزي - حسين»، تخلف التجريبتان مع «عصام ورمزي»، لأن التجريبتين تنتميان لغضاء النظام العائلي ونمطه الاجتماعي الملق على حنوده وأصوله، وتنتج التجربة الثالثة، مع حسين المهندس صديق أخيه محمود ومثاله الذي قاتل بالقناة، وحلم بالسد العالي، وشارك في تحرير بورسعيد. فإذا وضعنا تخطيطاً للعوامل التي تحكم نظام الحكاية، سنجد أن ليلى كذات، كفعل، ليس لها موضوع حكائي محدد، على شكل هدف ترمي الحكاية ليلوغه من أجل حل عقدها، كما سنلاحظ من خلال التخطيط التالية، وفق استلزام نموذج غرياس:



إن نظرة شاملة إلى تخطيط العوامل، لا تسمح لنا انطلاقاً من عامل المرسل، بأن نقول إن موضوع هدف ليلى يتمثل بالاقتران بـ (عصام) ومن ثم بـ (رمزي) فـ (حسين) وإن كانت حركة السرد على مستوى المتن الحكائي تقر ذلك.

لعامل المرسل المخصص بـ (الحرية) بوصفها حافزاً وتغذية لا يتطابق مع اختيار عصام أو رمزي، فالعلاقة بينهما وبينهما لم تتم على فعل الحرية، بل على فعل وإيجاب الوجود، بوصفه من سنن الخلق والاجتماع، لكن فعل الاختيار يتطابق مع عامل تحفيز الحرية، ومن ثم فإن خيارها لحسين، كان خياراً للحرية، سينظره على مستوى الخطاب حرية اجتماعية ووطنية. فإذا نظرنا إلى الأهداف على مستوى المبني الحكائي في مستواه التوزيعي، العلاقة مع عصام - رمزي - حسين، سنجد أن تغير الأهداف، وفق مستوى المحور الاستبدالي الدلالي، سيمتد هذه الأهداف نسبياً أهميتها التاريخية، مما يساعد على أن تكون شخصية ليلى هي الشخصية الديناميكية المركبة الوحيدة

في الرواية، بوصفها شخصية قابلة للتحويل والتطور، في حين أن التطور والتغير في موقف عصام من الانكفاء في البداية بعدم الالتحاق بمحمود للقتال بالقناة، إلى المشاركة في مواجهة العدوان الثلاثي، نقول إن هذا التغير يتحقق على مستوى الخطاب، وليس على مستوى البناء، فليس هناك ضرورات داخلية على مستوى البناء التركيبي للحكاية تدفع بعصام للالتحاق ببورسعيد ومن ثم الاستشهاد، فالتلقي سيلاًجاً مع محمود ويلي، بالتحاقه هذا، لأن سيروية وقائع السرد لم تشكل أي باعث تحفيزي لهذا الفعل، ومن هنا فإن مشاركته ينتجها الخطاب الروائي وليس مثته، لإعطاء أبعاد دلالية تفني المشهد الملحمي لفعل المواجهة، وتضفي على فعله طابعاً تطهيرياً، بوصفه فعلاً من أفعال الممكن وليس من أفعال الضرورة.

بيد أن تغير الأهداف وما تعنيه من نسبة أهميتها التاريخية، إنما تستمد هذه الأهمية النسبية من خلال تقاطع الزمن الحكائي العمودي مع الزمن التاريخي الأفقي، حيث الأخير هو الذي يتيح للمتلقي أن يقوم بعملية التحويل للوصول إلى الدلالة، وما ترشح عنه من إشارات وإيماءات للزمن والحدث التسجيلى، فحسام الوفدي لا يمكن أن يستجيب لمعطيات «ليلى» التي تتلأأ كإيصاء مجازي يعادل مصر، في تصديق الذات التي يوابتها الحرية والقطيعة مع الموروث التقليدي للنظام الأبوي العائلي الملق، كذلك رمزي الأستاذ الجامعي المثقف التقني الذي يضيف المبرورية النظرية على الأفكار السائدة، ليمنحها تماسكها الداخلي، لكنه في واقع الأمر إنما يمتدح مزيداً من التقشيب واليأس والانفلاق، عندما يعرضها بوصفها حقائق طبيعية وديهيّة تحول دون ليلى وقلب السؤال الذي يفسح في أعماقها.

حسين هو الذي عرفها من الداخل، وعرف صواباتها وأحلامها وتطلعاتها، فهو الذي عرف كيف يجيبها، لأنه عرف مشكلتها «الحرية»، تماماً كما عرف كيف يحب مصر، لأنه عرف مشكلتها «التحرر الوطني».

إن تغير الأهداف ونسبيتها تحول - نصاً - إلى أن أزمة الشخصية، أزمة وجود، ومعاناتها معاناة وجودها، لكنها بالضد من الوجوبية لا تجد حريتها بالتعارض مع الآخرين، وهي التي طالما لجأت إلى حجرتها تلقق الباب على نفسها تجنباً لحريرتهم القائمة على إيذائهم بحدودهم وأصولهم وشروطهم. فيمقدار ما كان الآخرون جميعها، كان الآخرون خلاصها، وعلى هذا فالآخرون ليسوا كياناً كلية متجانسة تدفع بالشخصية إلى مايسميه هايدجر بـ «الشقاء الأنطولوجي»، بل هو شقاء تاريخي، شقاء الفرد، بشقاء مجتمعه.

حسين هو الذي يلخص مشكلة وجودها، عندما يشبهها بالكريستال الذي يعكس الضوء ولا يشعه، تضعه في النور فيتألق، تضعه في الظلام فلا يشع نورا: «نعم النور ليس في قلبها لكنه في الخارج، الثقة

في نفسها لا تنبعث من داخلها بل لقد استمدتها من الآخرين، فهي مثل الكريستال متين لكن من السهل تحطيمه، لذلك استطاع عصام أن يسحقها، أن يجعلها تكره نفسها وتكره بالتالي الآخرين»^{٣١}.

إن متوالي الأحداث على مستوى الزمن التاريخي والزمن النفسي، بلوغ الذروة في المواجهة الملحمية مع العدوان الثلاثي في بورسعيد، ستجد نفسها عبرها «لبلى الحقيقية» وتستعيد ثقبتها بنفسها، وبالأحرار الذين اندمجت بهم بعد أن خرجت من دائرة «أناها» ودائرة العائلة، إلى دائرة النحن، من «هجرتها» إلى ساحات الصراع، من زمنها المطلق المنكسر المتكور إلى الزمن المنفتح، زمن الصراعات والمواجهات الكبرى في سبيل الحرية للوطن والشعب، عندها، ولأول مرة، «تدقق النور إلى هجرتها»^{٣٢}.

«وتسبق حسين إلى الباب المفتوح»^{٣٣}، وعندما سيتدفق النور منبعثا من داخلها لترمي الخاتم الذي يحتل يدها، خاتم رمزي، رمز قهرها وإغاثتها وشقاها، وبالتوازي المجازي للأعمال على مستوى حكايتها مع حريتها الداخلية، كانت رموز العبودية والاستعمار الماضي تحطم، متمثلة بمثال «دوليسبس»، ولذلك فعندما يشعل الشباب الفتيل تحت قاعدة التمثال ولا يؤدي الانفجار إلا لتهديم الرأس تصرخ ليلي:

«- والأصول، ضروري الأصول

وعادت تصمم جملتها:

الاساس المهم الأساس».

وهكذا فالتطور والتحول الذي حكم شخصية «ليلى» لم يسر في خط أفقي، بل في خط متعرج، فالتناقض ليس بينها وبين الشخصيات المعوقة لتحقيق أهدافها فحسب، والتواصل ليس بينها وبين من يساعدها على تحقيق الأهداف فحسب، بل التناقض والصراع يتبع في «داخلها» على شكل حركة تقاطعية بين زمن داخلي راكد متكور على ذاته، وزمن ملحمي مفتوح روائيا على المستقبل، بين باب مطلق في صيغة سجن، ومساجين: العائلة والحدود والأعراف، وبين باب مفتوح في صيغة وطن وحرية ونور يفيض من الداخل لتحقق جدلية العلاقة بين حرية الفرد وحرية المجتمع، حيث تتأسس على حوار «ديالوجي» بين الأيديولوجيا كمنظومة مغلقة على بديهياتها الطبيعية، وروية تنويرية تلغم هذه البديهيات بالتساؤلات عن الحقيقة والحرية والمستقبل، أي بين بنية خطابية أيديولوجية مكتفية بحقائق الماضي الأزلي التي تمنع أي تفكير نظري، وتساؤل فكري، وشك عقلي، وبنية خطابية تنويرية تجد حقيقتها في البحث الدائب عن المعنى، على طريق إلغاء ذاتها، حيث العقل النظري الطليق يتسام، ويشك، ويفكك بحثا عن الذات الحقيقية، ذات الفرد، وذات الوطن، حيث يغدو العنوان (الباب المفتوح) كأنه المعادل الدلالي المجازي لروية «التنوير» التي ينظم بها النص مغربا، فتتشكل شبكة تناظرات، يشق منها نسق مفاهيمي من طبيعتها

التكوينية ذاتها: التاريخية، كتحقيق الثبات، والتقدم، كتقيض الفوات، والاندماج الوطني، كتقيض للاندماج العائلي البطيركي، والمقدمات الضرورية لبناء المجتمع الحديث المتجاوز لكل الانتماءات ما قبل «الأموية». وعلى كل حال إن تمضي سنوات عشر على كتابة الرواية، حتى تعود أطروحة رمزية هذه ومنظومة الوعي الأبوي تكتسح الحياة متحدة الرواية، والتقدم، والتاريخ، وكل ثراث التنوير المصري والعربي، وذلك عبر التدرج من الخارج إلى الداخل، والكشف التدريجي للشخصية للانتقال من العام إلى الخاص، ومن الخاص إلى العام، عبر جدل الذاتي والموضوعي، لتحقيق حالة الإدماج الضروري بين المظاهر الداخلية والخارجية بهدف الارتقاء بالوعي إلى مستوى الاندماج الوطني (الأموي) المؤسس لخطاب نقدي متحرر من الشعارات والزعة البيانية والبالاغية في بنيتها الخطابية الأيديولوجية، كروية تضليلية ووعي مغلوب للعالم، معبرا عنها بأطروحة «رمزية» عن التقاليد والأصول التي تربطنا بالأرض، والتي من غيرها نبقي كشجرة بلا جنود، قليل من الهواء يجرفها ويسقطها»^{٣٤}.

نقول إن التنوير بتوالده التكويني عن نسل المفاهيم «التاريخية» - التقدم - الاندماج الوطني - المجتمع الحديث» كان ينظره دلاليا عنوان الرواية «الباب المفتوح» الذي تشق منه دلالات من طبيعته المجازية ذاتها:

فصيفة الباب المفتوح تشكل دلاليا جذر «لكسيم» العلاقات المحققة للبنية التكوينية للرواية والموجة لعلاقات النص وإيماءاتها الدلالية التي يرشحها الخطاب الروائي، وما يستتبع ذلك على مستوى علاقات التواصل والتفاضل التي تتجهها الشخصيات، بل والمصائر التي تؤزل إليها الأحداث. فتجربة ليلي يحكمها توتر العلاقة بين «البيت المغلق» وفضاء المجتمع، والبيت المغلق معادل للعلاقات الأبوية والذكورية المغلقة ومنظومة وعيها للعالم، وفضاءات المجتمع معادل للعلاقات الجديدة والاندماج الوطني بالتضاد مع العائلي، وما يتخضم عن هذه العلاقات من وعي مغاير للذات والعالم، وعلى هذا كان الفضاء بوهبه مكانا، حيزا، فضاء، ساحة، عناصر، أشياء، يشكل مفردات مفتاحية في مكونات النص وخطابه ودلالاته.

فالحركة بين الداخل والخارج، للمفتوح والمغلق، هي التي ستنتج وعي ليلي لذاتها والعالم، فلكي يفتح الداخل، لابد من أن يشترقه الخارج، لكن الخارج لا يبعث الانتفاح «النور» في الداخل، ما لم يمتصه الداخل، ويهضمه، ويجعله جزءا من كيانيته، ولكي يتحقق ذلك لابد للخارج من إعادة بنيتها لكي يحمل قابلية امتصاصه وهضمه من الداخل، وهكذا تحضي الحركة في توترها الجدلي لإثارة الداخل، فما لم ينبعث النور من الداخل، فليس شمس نور. تلك هي الأطروحة المركزية لحركة التنوير في صميماتها التاريخية العالية، مثلما هي الأطروحة المركزية للرواية»^{٣٥}.

فالرأية تمكنت من خلال صياغتها لأطروحتها التنويرية المضادة من أن تكشف عن حقيقة تاريخية مضمرة في باطن النص، وهي الوحدة الجدلية للمجتمع التقليدي بالاستعمار، فكل منهما يستدعي الآخر، باعتبار الواحد منهما يشكل عنصرا جوهريا لوجود الآخر. فمجتمع قاصر، محكوم بموروث الوعي العائلي الأبوي التقليدي الذكوري، هو مجتمع قوات ومجتمع انكفاء داخل حدود جدران البيت، والانسحاب من الفعل في العالم باتجاه التتويج بالماضي وقيمه ومثله، والتعلق بالأصول والتقاليد بوصفها قوة الارتباط بالأرض. إن مجتمعا كهذا يستدعي بالضرورة إرادة القوة والفعل والافتحام التي يمثلها الآخر المستعمر، ومادامت هذه المنظومة التقليدية هي المهيمنة، فإن مفهوم الوطنية والعلاقة بالأرض يتلاشى لصالح الحضور الثقيل لعقائد وإيديولوجيات الماضي وأمثولتها عن الأصول والتقاليد التي

تربط بالأرض، فثغرت الأرض بذلك رمز هذه الأصول والعادات، وليست حضورا، جسدا، كيانا يستدعي التضحية من أجله في ذاته.

إن مفهوم الوطن، الأرض، الشعب الذي أنتجته الرؤية التنويرية لـ «الباب المفتوح» يتقوض اليوم، في ظل تقاسم وظيفي بين النظام العربي التابع والنظام العالمي الهامجي الجديد الذي يحتاج الوطن، وينس الأرض، ويذل الشعب، في فضاء عربي يتقاطبه السيف «الثيوقراطي» واليوط «الأبوتوقراطي» الذي حماه ورعاه، فكان وجهه الآخر، تماما كما يكون الاستعمار الوجه الآخر للآخرين، كل واحد منهم جوهري للآخر، ليكون عقل التنوير اليوم طريد الجميع، والوعي الوطني التحرري فريسة تتقاطر عليها الأشدق.

فإما وإما، إما أن تكون حداشوا على الطريقة الأمريكية، فما عليك سوى الالتحاق بركب النظام العربي الملحق بالركب الإسباني، وإما فانت متطرف إرهابي. عندها ستكون رهين رحمة السيف أو اليوط.

الهوامش

- (١) جدد ليكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة الفكتور منالغ جراد كلشم، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والفنون، دار الطليعة، بيروت ١٩٧٨، راجع من ١١ - ١٧.
- (٢) من أجل سوسينولوجيا الرواية، بالفرنسية، جالهار، ١٩٦٤، ص ٢٢.
- (٣) الباب المفتوح، د. لطيفة الزيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ص ١ - ٢.
- (٤) جراد جيليتيه، حدود القصة، مجلة كوميونيكاسيون (بالفرنسية)، العدد ٨ سنة ١٩٦٦، ص ١٥٩.
- (٥) الرواية، ص ٢١٤.
- (٦) الرواية، ص ٢٢٢.
- (٧) الرواية، ص ٣٢٠.
- (٨) الرواية، ص ٣٢٠.
- (٩) مالكوم براندري، جيمس ماكفارلان، المداولة (١)، ترجمة مؤيد فوزي حسني، مركز إيتواء الحضاري، ص ٢٤٩.
- (١٠) المرجع نفسه، ص ٢٤٩.
- (١١) الرواية، ص ٣٥٢.
- (١٢) الآن ريب غريب، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، ص ١٣٦.
- (١٣) الرواية، ص ٢١.
- (١٤) نحو سوسينولوجيا النص الأدبي، بيورف، رزما، ترجمة: عماد لمعسن، العرب والفكر العالمي، العدد الخامس، شتاء ١٩٨٩، ص ٨٤.

(١٥) الرواية، ص ٢٢٧.

(١٦) الرواية، ص ٩٢.

(١٧) الرواية، ص ٩١.

(١٨) الرواية، ص ٣.

(١٩) الرواية، ص ١١.

(٢٠) الرواية، ص ١٢ و ١٤.

(٢١) الرواية، ص ١٦.

(٢٢) الرواية، ص ٢١.

(٢٣) الرواية، ص ٢١ و ٢٢.

(٢٤) الرواية، ص ١٧٥.

(٢٥) - الرواية، ص ٢٤١.

(٢٦) الرواية، ص ٢٤٨.

(٢٧) الرواية، ص ٢٣٥.

(٢٨) للظن بالمتقصر، الداخل والخارج، هي المفردات التي تعمل على جسد النص بوصفها إيقاعه وتيقضه البائلي، حيث ترتد كل كلمة دالفة توجع المعنى والتفسير والتفويل والمفرد، بحيث يمكن إعراسة أسلوبية أن تلتحق بتناجيه وأبيرة في استكناه مكونات نص «الباب المفتوح» من خلال وضع حقل دلالي يتقضي قواعدها المنطوق في ثانيا الخطاب الروائي.

الزمن التاريخي والزمن القصصي

في قصة «على ضوء الشموع»

د. أمينة رشيد

تستطيع هذه القصة، إذن، أن تؤكد صحة الاتجاه السائد حالياً أي دراسة العلاقة بين الأدب والتاريخ: إن الأدب يقول الحقيقة التي يسترها التاريخ الرسمي بخطبه الأيديولوجية وشعاراته المزيفة. وتبرز أيضاً أن شكل السرد يحمل محتوى يعيد كتابة الزمن بين تجربة الكاتب وبلقي القارئ، في داخل خبرة تاريخية مشتركة. فكتابة الزمن الجزأ تعبر عن الأزمة وعن صعوبة التجاوز نحو هدف مرغوب، فيتوصل الزمن في علاقته مع المكان إلى الموضوع ذاته للأدب المعاصر، كما سنحاول أن نبينه من خلال مستويات النص في قصة «على ضوء الشموع».

«على ضوء الشموع» قصة قصيرة بالمعنى المعتاد، تمتاز بالوحدة في المكان والزمان - نهاية الأسبوع في قرية، في الموضوع - الأزمة التي تعيشها البطلة وتجتازها، الحركة القصصية - الرحلة. لكنها تتمسك حدود هذا النوع الأدبي بمعناه التقليدي، بين بداية تطرح مشكلة وأزمة بين أطراف ونهاية مقبلة، لتفسح المجال أمام مستويات النص، بين الامتداد الروائي، وعناصر السيرة الذاتية، ومشاهد المسرح، وموسيقى الشعر.

تنقسم القصة إلى أحد عشر جزءاً، يقدم كل منها مشهداً، ويقدم كل مشهد مدخلاً قصيراً للقصة، باستثناء القسم السادس الذي يمتد في وسطها على مدى صفحات اسرد ذروة الأزمة النفسية التي تعيشها البطلة. وهكذا تستقيم القصة على محورين متوازيين/ متقاطعين: الرحلة إلى الزيف وأزمة البطلة. تقوم البطلة بالرحلة مع مجموعة من المثقفين: أستاذ علم نفس وزوجته الناقدة، وأخت زوجها الطبيبة، متجهة إلى بيت ريفي في قرية سنوره (ص ٩٠)، تمتلك زوجة كاتب مسرحي، وتتحوّل الرحلة الفعلية إلى رحلة داخلية للبطلة تسترد ذاكرة لحظات القوة والضعف في حياتها، كي تحسم قرار الانفصال لزوجة زائفة، وتحطم الصورة الكاذبة لزوجين يتناولان العشاء «على ضوء الشموع»، عنوان القصة، وهو الزمن الذي يجمع بين الزيف الفردي وزيف الجماعة، في تجربة مصر المعاشة في بداية الستينات.

وتعلننا روعة الكتابة التي تفتح النص من الإطار المحدد للقصة القصيرة إلى تعدد مستويات الخطاب الروائي.

فنون أي لجوء إلى الوصف المستفيض، ترسم الكاتبة، بدقة وتمكن،

ويبدو واضحاً أن بنية متقطعة تتفق بشكل أفضل مع زمن مخاطر ومغامرات، وأن بنية خطية أكثر اتصالاً تتفق مع رواية التعليم التي تسويها موضوعات النمو والتحول، بينما التعاقبية الممزقة التي تقطعها القفزات والتنبؤات والعودة إلى الوراء، أي الإصرار على البنية المتعددة المستويات أكثر اتفاقاً مع رؤية الزمن، لتفتقد إمكانية النظرة الشاملة والاتساق الداخلي، فالتجريب المعاصر في نظام التقنيات السردية يتفق - من ثم - مع التجريب الذي يؤثر على تجربة الزمن ذاتها.

بول ريكر، الزمن والنفس، الجزء الثاني، ص ١٢٠.

تكتب لطيفة الزيات، بمعنى من المعاني، بحثاً عن الزمن المفقود. فبينما رسمت في «الباب المفتوح» زمناً متقدماً خطياً يصوغه الوعي، من الجهل الذي يشتت إلى المعرفة التي تميد تركيب الوحدة والأمل في مستقبل مرغوب، تعود بـ «عملة تفتيش: أوراق شخصية» إلى طبقات الماضي، من الطفولة الأولى إلى المرأة الواعية القادرة على المواجهة، مواجهة قهر الآخر في العلاقة الخاصة، ومواجهة السجن وقهر السلطة السياسية في العلاقة بالوطن. أما «الشيخوخة وقصص أخرى»، فتحكي الزمن الجزأ ومواجهة الذات لنفسها، بين التحولات التاريخية ويبحث عن الاستقرار والاستقلال في صعوبة الانتماء والإيمان بخط مستقيم نحو مستقبل أفضل.

اخترت من هذه المجموعة قصتها الأخيرة «على ضوء الشموع»، نموذجاً للمزج بين الزمن التاريخي وزمن النص عند لطيفة الزيات، لأن الكاتبة استطاعت هنا من خلال تفكيك القصة القصيرة التقليدية، نحو بنية متقطعة بتعدد الأصوات والخطابات الروائية، أن تصور عبر الفضاء القصصي أزمة زمن تاريخي مجزأ، ضاعت فيه القنوات المسبقة واختل فيه سير التاريخ. فالإطار الزمكاني للقصة زمن مصر الناصرية المنتصر بشعاراته وخطابه الرسمي، بينما تبرز «على ضوء الشموع» القصة الحقيقية لهذا الزمن، كما ميزه الزيف الاجتماعي الجورث والمتجدد وهيمنة المدينة بثقافتها واستمرار فقر القرية بجوها وأمراضها وألمت المستطاع على فلاحها.

الإطار التاريخي-الاجتماعي لقصتها، وتلخص القيم الثقافية لحبة من الزمن. تملعن الرواية التي تكتبها البطلة أننا بين ١٩٦٠ و ١٩٦٢، عشر سنوات بعد ثورة ١٩٥٢. ويعطينا الصوت الراوي مذاق ولون الفترة: عبر التناص لمحة لنوع الفترة الثقافي، بين أغاني عيد الطميط حافظ وشعر صلاح عبد الصبور، وتحيلنا العناوين المذكورة إلى كتابات العبت التي جذبت المثقفين في بداية الستينات (الوجود والعدم عند كيركجارد، غثيان سارتر، وعثية كامي). هناك أيضا الإشارة إلى الإصلاح الزراعي وإلى جنواه على مدى العشر سنوات، تتمثل في علامات المكان: الحديقة المهجورة، بيت الغولي الذي لم يكتمل، بل يعبر عن تطلعاته بسلاسل الملقة في الفراغ الذي يرمز إلى شخصية من «رقص على السلم، لا هو ينتمي إلى حيث ينتمي الفلاحون ولا هو ينتمي إلى أصحاب البيوت من الطب الأهم» (ص١٠٠). وفي هذا الهيكل الذي يقع بين نهايتين- «الشقة العالية تطل على النيل» (ص٩٠)، والقر الذي مازال يقبض على حياة الفلاحين- تدور القصة بمستوياتها المختلفة، يحكمها الصراع الصامت بين الأثنياء والفقراء، ويدخل فئة المثقفين: بين المثقف الواعي برغم إيمانه من السياسة (مجموعة المشاركين في الرحلة)، والمثقف الزائف الذي يتجول بين كافيتريا «الليل والنهار» في فندق سميراميس المطامع الأنيقة حيث يتناولون المشاء «على ضوء الشموع»، وفي صميم هذه العوالم المتناقضة يتشكل صراع البطلة، مع العالم من حولها، مع زوجها حيث خضعت طويلا «لنفوذ» (ص ٩٠)، وخاضت معركة مؤلمة مع نفسها، مع ذاتها، ضعفتها، أكذبته: «أقربت بها لم تصرخ في زوجها لأنها استماحت بدورها إلى أكلوية، تلعب نفس اللعبة وتتزعم بنفس قواعد اللعبة، وأن زوجها أفضل منها لأنه لا يتظاهر بغير ما يفعل» (ص١٠٢). وتصنع نسج القصة أصوات مختلفة. وهنا أيضا حدان لصوت الصوت: الرواية التي تكتبها البطلة، من ناحية، وعلى نقبها نشيد المغني الذي يروي قصة القرية «يحكي حكاية الزرع والحصاد، الأمل والجوع والعشق والموت» (ص١٠٧). وبين الحدين نسج ثري من الأصوات والخطابات المختلفة تنوع بين:

١- الصوت المباشر أو كلام الشخصيات.

٢- الصوت غير المباشر، عندما يقدم الراوي كلام إحدى الشخصيات.

٣- الحوار الداخلي للبطلة.

٤- الأسلوب غير المباشر الحر، وهو الذي صنّفه النقاد المعاصرون كخيليت بين صوت الراوي وصوت الشخصية، وهو من العلامات المميزة لقصة «على ضوء الشموع».

أما الخطاب فينقسم إلى ثلاثة أسنجة:

١- خطاب الراوي الذي يقدم المشاهد ويسرد الأحداث ويصف المكان ويصدر الأحكام.

٢- خطاب الرواية التي تكتبها البطلة في تقنية «مرآة القص من داخل القص» Le récit spéculaire أو la mise en abyme الذي يفجر خطاب الراوي، ويثريه، بتضامير المستويات العامة والخاصة للقصة.

٣- خطاب الراوي/ المغني الذي يتحدث من موقع الآخر، عالم الكاسمين والفقراء الذي يتعارض مع عالم المثقفين، مبلورا أزمته: هل هم مواطنون في رحلة لآخر الأسبوع أم سواح غريباء عن عالم القرية؟

يعطي الصوت المباشر بعض النبرات والقيم المختلفة المتناقضة للنص. تقول الفلاحة لقائد المعينة: «والنبي يا ريس لما الموت يجي ما تعديه، عشان ما يجيش حدانا» (ص٩٣). لمحة من العامية المصرية، ووثية شعبية للصوت في لهجة فلاحية تظهر، في أن، عالية الشعور بتهديد الموت، وخصوصية الرؤية التي تختلف حسب اللغة الاجتماعية. يعلق الراوي: «تبقى مشاكل البقاء حقيقة الحقائق التي تتشامل إلى جانبها كل حقيقة، ما دام في الدنيا بشر يكافحون من أجل البقاء، الوجود والعدم لا يذيق الفلاحة كما يذوق كيركجارد، ولا «غثيان» سارتر يذوقها، ولا عثية كامي» (ص٩٤).

أما المثقفون فيتمددون لغة مختلفة حول بؤرة أخرى، تلك التي تمثّلها كتابات البطلة. قول زميل: «الناس منهشدة لأنك كتبت هذه الرواية المتأخرة، برغم كل شيء» (ص٩٦). وهذه من علامات السيرة الذاتية في القصة، إذ يفهم القارئ أن «الرواية المتأخرة» هي «الباب المفتوح» للبطلة الزيات. وتعلق أستاذ علم النفس: «مشروع هذه الرواية (الثانية التي لم تكتمل بعد) فيلسف للفشل، يعمم ما لا يجوز تميمه، والأكيد أن السمي الإنساني ليس مرصودا بالفشل» (ص٩٦). أي: «هل تحاولين تبرير وضع لا تطيقينه» (ص٩٦) ... ربما لا ينفصل هذا الكلام عن أزمة البطلة التي تؤكد: «شيء ما خطأ في بنياني» (ص٩٧). ولا تكون الساقفة التي تتبع خلق شخصيات مستقلة عن رؤية الكاتبة، مفارقة عن الصوت الأساسي، لكنه يضيف إلى النص الحوارية التي تستكمل بها الحركة الدرامية للرحلة/الأزمة.

يحاصر هذا الحوار المباشر للبطلة، متقدما بها نحو المواجهة. تقول ممثلة «الناس تقول إنك تطمين على الورق، تناضلين على الورق، تصقنين على الورق ما لا تستطيعين تحقيقه، على مستوى الحياة» (ص٩٧). ترفض البطلة وتكابر، مدركة مع ذلك صحة هذا الكلام، وأعية بالتناقض بداخلها ومصراعها بين الحياة والموت، بين الذات والموت. هذا الحوار الآخر الذي يتشكل بداخلها، حوار مع الذات يتشاطر على امتداد القصة، وينفجر في لحظة القمة في الحوار/ اللامحاور مع الزرع الذي حوّلها إلى «أذن تستمع» و«لسان معقود». منذ بداية القصة يتواجد التداخل بين الراوي والبطلة. فيقدم مدخل

دالاتها الأساسية: زحف الزيف إلى قلب الحياة، الحياة الخاصة لزوجين يديعان عشقا قد انتهى، والحياة العامة، إذ تعلمنا بداية القصة عن المثقفين بين كافتيريا الليل والنهار، وموائد المطاعم الأنيقة ذات العشاء «على ضوء الشموع» (ص ٩١). وتدلّ دالات القصة هذه الصرخة الصامتة التي لم تخرج على مدى سنوات عشر: «كذبة هذه الشموع، كذبة زيجتنا، كذبة كل دائرة تدور فيها، وبدلا من أن تصرخ تبعد الكذبة، عاشتها، وتساوت هل أصبحت بدورها كذبة، جزءا لا يتجزأ من مؤسسة تدمن المسكنات وتتحاشى الاصطدام، وتقلّع الكلمات حتى لا يتفجر صراع الحياة العي الصاخب؟» (ص ١٠٠). وفي صورة مؤثرة، ربما من أصدق الصور التي تعبر عن أكنوية الزيجة المزيفة في الأدب العربي الحديث، يكر صوت البطلة، بداخل صوت الراوي، صرخة الحوار/ الحوار بين الزوجين

على ضوء الشموع: «في المطعم الأنيق تجلس زوجها لوجه مع زوجها. تتصل الشموع وأنصاف الطاقق ومرارة الحقيقة وقسوة الخديعة والرفض المتبادل لماهية الآخر، والضوف من الاصطدام، والحرص على الصورة الاجتماعية والتظاهر بنجاح مشروع أظن منذ زمن طويل...» (ص ١٠١).

وكلمات سهرتها الليلية، هو مصير على الكلام وهي تقاوم النوم «يمكني من تجاهات اليومية»، ويكذب «عند النجاحات الفرامية»، وهذه السهرات طقس آخر قبله، وربما شجعت لكن «على من الأيام تحوت إلى أذن تستمع بعقل يثقله ركام الأكاذيب وأنصاف الحقائق يتكاثر يوما بعد يوم، وهو لا يكف يتكلم، ينسج المزيد من الأكاذيب وأنصاف الحقائق، وعقلها يشط يوما بعد يوم دون أن تدري حتى أنه يشط...» (ص ١٠١).

مع مرور الأيام والليالي وتكرار الكذب، تتحول هي إلى «أذن تستمع ولسان مقدوس، حتى تصرخ فيه: «توقف عن الكذب أرجوك» (ص ١٠٧). ويصرخ جسدها وأفضا اللقاء به، هذا اللقاء الذي تحول أيضا إلى «طقس دمدم» (ص ١٠٧)، فيصرخ هو: «أنت تحترقيني... جسديك يرفضني يحترقني» (ص ١٠٧).

تتخلل هذه الكلمات نسج حكاية الرحلة. وتخترق برنامجهما الصارم بين جولات حرة على ضفاف النيل، حيث تعيش البطلة بداية الوجود ونهايته، والتعرف على حياة الفلاحين التي تحول تدريجيا مجموعة من المثقفين إلى مجموعة شببيه بالسواح، يسودها التوتر ومساة الذات. عشر سنوات من تطبيق الإصلاح الزراعي، منذ ثورة ١٩٥٢، وعشر سنوات من الاكنوية الزوجية لدى البطلة، وتستمر

القصة- وتعرف أهمية المدخل في العمل الأدبي- أزمة البطلة مباشرة في تقنية الدخول في لب الحادث in media res «وقفت خلف باب الشقة تقدم فيها تستعجل الرحيل، ورغبة قديمة تلح عليها في الإفلات من الشقة العالية تطل على النيل، ومن دائرة نفوذ زوجها يردد في السرير إلى ساعة متأخرة من النهار كعائته» (ص ٩٠). ثم يأتي تقديم الرحلة، موضوع القصة: «وفي انتظار مرور الضيفات صاحبة البيت الريفي في قرية سنور وزوجها الكاتب المسرحي ليصحبها إلى محطة الأنوبيس المتجه إلى بني سويف، وقفت تستعجل الرحيل» (ص ٩٠).

وتو، بعد هذه المقدمة الموجزة الفصيحة، ندخل في الأسلوب الأساسي للقصة، الأسلوب غير المباشر الحر المتضافر مع القصة/ المرأة، أو الرواية التي يكتبها البطلة: «وفي اللحظة الأخيرة نست في حقيقة السفر الصغيرة مشروع روايتها الثانية فلربما...» ويتناوب صوت البطلة بداخل صوت الراوي: «...ربما ماذا؟» (ص ٩١). الكراسه الرملية اللون امرأة داخلية حميمة لا يحدث. تحمل البناء على صفحة اليمين وهدم ما كتب على الصفحة اليسار. وتمثل حركة البطلة في السنوات العشر السابقة: تدمر ما تبني، فلم تغلض يومع الرواية الأولى- المواجهة- ولا تكف عن صنع الطقوس التي تدمرها. الرواية الثانية امرأة للطفل. فكيف تصوره تجربة فشل فردية كتجربة الإنسان الكلية، ترفض الخروج إلى الناس برسالة يأس من الحياة» (ص ٩١).

وتدريجيا، عبر المونولوج الداخلي وتداخل خطاب الراوي يوعي البطلة والحوار/ اللامحاور مع الزوج، وصورة المكان الآخر، مكان الآخر (القرية)، تتشكل المواجهة وتسقط الأفتنة. وبهذا المعنى يظهر الجزء السادس للقصة القصيرة كلمة الصراع.

تواجه البطلة اللعبة، لعبة البكاء أولا، عندما تشهد من الخارج ماضي البشر، طفل يموت، امرأة مريضة، فتبكي على وسادتها ليلا. لعبة الفن ثانيا، الفن الذي تمتلك مفاتيحه، لكن هربت منه الحياة: «فاين هي الآن من هذا الوجه الخالص الذي يتحول بدوره للفن إلى مادة للتسلية أو لعبة زخرفية؟» (ص ٩٨). ولجأة ننقل من مكان القصة/ الرحلة إلى مكان آخر مختيل. تخفيض لجري الحياة وقتل حلم الشاب والتحول إلى أكنوية زيجة مزيفة: «تذكرت أنها أكلت شايبة، كوسة خضراء نيئة من الحقل وأحببتها، هي حومة الوجه بالحياء الذي يعطي لكل شيء، مهما صغر وتباين، مذاقا خاصا فريدا» (ص ١٠٠). ثم بالبنظ الكبير الذي يميز الفقرات الدالة في القصة: «حملت صبية أن تجري وحبيبها حافية القدمين في حقل فول أخضر، أن تتدمل وحبيبها تضمهما الخضرة ورائحة الأرض الخصبة، أن تاكل وحبيبها الفول بشوكة مع الجبنة القريش، وانتهت زواجهما تتناول العشاء على ضوء الشموع كالعاشقين، وما من عشق تبقى بينهما» (ص ١٠٠).

قمة القصة يتوجها ظهور عنوانها «على ضوء الشموع»، وتظهر

عبد الصبور التي تشير إليها البطلة، في حديثها مع زوجها خضية الدخول في الصراع معه بأسلوب مباشر:

«بدا من أن تصرخ قرات على زوجها ذات صباح قصيدة زيف المثقفين الساهرين في كافيتريا «الليل والنهار» نشرها صلاح عبد الصبور في أهرام الجمعة. لا تذكر الآن من القصيدة سوى بيت واحد، ربما المعنى دون الكلمات، المرأة تقول الرجل يسهر معها في الكافيتريا: قم بنا يا حبيبتي قبل أن يطلع الصبح وتزول مساحيق» (ص ١٠٠).

وهذه القطعة من اللصق أو «الكولاج» في القصة، تحولها إلى إدانة فئة من المجتمع المصري لا محالية باستمرار البؤس والمعاناة للفئة الأوسع المجهولة من المجتمع، ريفه وفلاحيه. ولكن مثقفي الرحلة ليسوا من هؤلاء، كما يتهنأ الصوت الراوي، فهم «أكثر أصالة وأقل انهما وأصدق». فهذه المجموعة «لايست بالمجموعة التي تسهر في كافيتريا سميراميس «الليل والنهار» ولا التي تتناول العشاء على ضوء الشموع في المطاعم الراقية، ولا تلك التي تزين الليالي الافتتاحية في المسارح ومعارض التصوير والنوادر العامة» (ص ٩٦).

وربما يضيف إلى مصداقية الرحلة، أنها مأخوذة من تجربة معاشة. فرحلة المثقفين- وكلها شخصيات معروفة ومن أصدقاء الكاتب- حدث بالفعل، وكتبت عنها لطيفة الزيات في جريدة «المساء» المصرية، واهسفة التوتير والقلق اللذين أصابا المجموعة في نهاية الرحلة. كما أن تفاصيل تجربة الزيجة تميلنا إلى نصوص وشهادات من السيرة الذاتية للكاتب (وفي الأساس، «حملة تفتيش: أوراق شخصية»). أما السمات القصيرة الدائقة فتعطي الكثير من القيم الزمانية والمكانية لمذاق الفترة، بينما الأصوات والخطابات المختلفة التي تفرع القصة، كما رأينا، تكمل دراميتها وتصويرها العميق للأزمة الفردية والعامة في آن.

وربما استطاعت لطيفة الزيات، قبل كل شيء، أن تشارك قارئها، تشاركنا جميعا، في قراءة أزمة اجتماعية ونفسية، مازلنا نعاني من عقباتها. وأن تساعد كلاً منا على مواجهة الزيف والمسئولية، تجاه الذات والآخر، وأن تصنع صنيع الكتب المهمة في حياتنا: أننا بعد قراتها لا نكون تماماً مملكا كنا قبلها.

الرحلة بتفاصيلها كالخيوط المتواصلة للقص، بينما يتردد صوت المغني/الراوي، مؤديا إلى انفجار الصراع ونهاية القصة- «غنى المغني ليلة السفر بعد عودة المجموعة واجمة ومتوترة من المرور بالقرية وزيارة بيت الخولي. حكى حكاية قرية تفتنقها تلال رملية وصخرية، وناس عاشوا في القرية يخلين، على مر السنين، الصخر خضرة. ووددت أهازج الناس وضحكاتهم، عبر السنين، حالة الوجوم والتوتر التي استبدت بالمجموعة لحظة صرختها إلى البيت. وجلست هي جافة العينين تستمع إلى حكايات الزرع والحصاد، الأمل والجوع، العشق والموت، لم تعد لعبة البكاء تجدي» (ص ١٠٤).

وقد اكتملت الرحلة وامتد الزيف إلى الريف، حيث يسكن الخولي بيتا أراداه من الطوب الأحمر، ولم يكتمل. ويساعد على لعبة السباحة مقدما للمجموعة مريضة لتعالجها الطيبية ومريضها مشكوك فيه. وتنتهي الرحلة عند هذا المشهد المصطنع بعض الشيء، حيث نرى السرير يقع بالمرضاة، والبطلة تهرب من البيت المزيف، شاعرة بالاختناق: «وفي الهواء الطلق خارج منزل الخولي، واقتت ترثج برزخها. تستحس جسدها، تستشعر عمق الجراح التي أصابتها لحظة انهيار السرير بها عارية» (ص ١٠٧). ثم تنتهي القصة وقد استطاعت البطلة أن تحقق الرغبة المبرر عنها في البدء «الإفلات من الشقة المظلمة على النيل ومن نفوذ الزوج»، وتتحق بالناث: «هل تملك المرأة القدرة على بتر ما هو قائم ويوصل ما انقطع ورعت فضيها كما ترى الحامل الجنين، وهي تدرك أن طلب النجدة لم يعد يجدي، يتأني على المرأة، وقد انتهت اللعبة، أن تنف على قدميها، أن تلوث إلى نفسها، إلى أهلها وناسها، إلى بيتها، بعد غيبة عشر سنين» (ص ١٠٨).

وهذا التفاضل الذي يختم القصة- التنبؤ للضرور من الأزمة الخاصة- لا يلغي حقيقة حركتها الزمنية التي تتماثل مع توقف حركة التاريخ الاجتماعي للفترة. فحركة الرحلة، موضوع القصة، حركة دائرية قائمة على الاسترداد والذكريات، بينما تمثل الكراسي الرملية التي تكتب فيها البطلة الروائية رواية لم تنته بعد، رمزا للأزمة الخاصة والعامة. فبين ١٩٦٠ و ١٩٦٢ في ذروة تحول الثورة الناصرية، بإصدار القوانين «الاشتراكية» تهدم الروائية على صفحة اليسار ما تبنيه على صفحة اليمين في الكراسي. ويضاف هذا الرمز إلى رمز «ضوء الشموع» (زيف المثقفين وزيف الحياة الخاصة)، لينبئ دالة القصة. وتعود بنا هذه القصة في التعارض بين حياة الفلاحين وسلوك مثقفي المدينة إلى الأزمة الحقيقية للنظام، كما تلخصها قصيدة صلاح

«بدايات»: تحليل أسلوب إحصائي

هالة محمود حسن

نجد أيضا Antosch^(١) الذي يستخدم معامل بوزيمان (نسبة الأفعال على الصفات) في تشخيص الأساليب لدى Geithe و Gruber.

كذلك تجدر الإشارة إلى محاولة Buch^(٢) لدراسة طول الجملة كمتغير عشوائي، عن طريق معادلة التوزيع الطبيعي (جاوس).

تقابلنا أيضا دراسة W. Hayes^(٣) عن الأساليب النثرية لدى إرنست جيبون وإرنست هيمنجواي، حيث يعرض بالتحليل مكونات الجمل لدى كلا الأدبيين، وكذلك للأفعال، عن طريق الوسط الحسابي، مستنتجا ما لأسلوب كل منهما من خصائص مائزة.

هناك أيضا Burwick^(٤) ومحاوالت تحليل نصين من أعمال كارليل، عن طريق تحليل الجمل وأنواعها، مستخدما بعض المعادلات الإحصائية للكشف عن الثابت والمتغير في أسلوب توماس كارليل. وتختتم هذا العرض بدراسة Young - Dreher^(٥) من معرفة شخصية الكاتب، عن طريق التوزيع المنفصل للمتغيرات الأسلوبية لمجموعة من الكتاب الصينيين.

نلاحظ مما سبق عرضة أن هذه المحاولات للتنبؤ نحو معالجة إحصائية للنصوص قد توجهت بتطبيقات ترفض مغزى التنبؤ ونتيجته، وأن تلك المحاولات على ما بها من تشتت في المرجعية (بسبب عدم وجود منهج أسلوب إحصائي متكامل) إلا أنها تعد محاولات رائدة على طريق التحليل الأسلوب الإحصائي.

فماذا من موقف النقد العربي من التحليل الإحصائي الأسلوب للنصوص؟ انبرى عدد ليس بالكثير من النقاد العرب إلى دراسة هذه المحاولات، وانتقاد بعض منها - كل حسب ما يرى - وتطبيقها على نماذج من النصوص العربية.

ف نجد سعد مصلوح^(٦) (مصر) يقدم لنا دراسة نظرية للأسلوب ينهلها بمجموعة من التطبيقات على مسرح شوقي، ورواية «ميرامار» لنجيب محفوظ، وبعض الدراسات المتفرقة مثل دراسته «في التشخيص الأسلوب الإحصائي للاستعارة»، وهي دراسة تطبيقية على قصائد البارودي وشوقي والشابي، حيث يتم التركيز على استخدام معامل بوزيمان (نسبة الأفعال على الصفات) في تحليل النصوص.

نجد أيضا دراسة للأستاذة ليلى الشربيني (في طول الجملة عند

يظل النص مغلقة أمام الناقد إلى أن يُعمل أدواته في ثنائيه، وكلما كانت أدواته دقيقة تنقسم بالموضوعية تكشف النص أمام عينيه رويدا رويدا، حتى يصل إلى حالة من التملك الشديد لماهية النص، ربما بشكل أكثر رعا من صانعه.

وتعد المعالجة الأسلوبية الإحصائية للنصوص أداة مهمة في التحليل، يتم بواسطتها تقطعت النص إلى مكوناته الصغرى، ثم تقطعت تلك المكونات إلى ذرات، ولكنها نرات تُرى، تبين كنه النص.

يعيد الناقد جميع تلك الذرات، فتبدو في شكلها الجديد شيئا مختلفا تماما عن النص الأول. بمعنى أن الناقد - ويعيد! عن التوصيف الفيزيائي السابق- يحلل النص إلى عناصره الأولى (الصرف - الكلمات - الأفعال - الأسماء - الجمل - الصفات - الفقرات - وغيرها من المتغيرات)، ثم يحاول الكشف عن ميكانيزم للنص من خلال دراسته لتلك العناصر، هذا الميكانيزم يعد نسا آخر يقابل النص الأول، من خلاله يتم فتح النص (الأول) على مصراعيه، لنستجلب منه كل دالات النص النفسية والاجتماعية والسياسية.

لم تكن الصورة قديما - بالنسبة للمعالجة الإحصائية للنص - واضحة المعالم محددة الإجراءات بهذا الشكل. بل مرت الدراسة الأسلوبية الإحصائية بعدة تجارب مختلفة ومتباينة، وإلنا في حاجة إلى سرد سريع لأهم تلك المحاولات للوقوف على طبيعة التطور التقني للأدوات الإجرائية الإحصائية في دراسة النص.

نبدأ بـ Dolezel^(٧) الذي يتحدث عن الأسلوب كمفهوم احتمالي، حيث يصنف النصوص تبعا لطريقة الكاتب في النص، ويرى أن النص لا يخرج - في تصنيفه - عن ثلاثة أشكال من السياقات وهي:

١- سياق المتحدث الحر، حيث يعتمد الكاتب إلى تغيير النسب في أسلوبه وفقا للسياق المتغير، كما في النصوص الأدبية.

٢- سياق المتحدث الثابت، ويمتاز أسلوبه بالثبات حتى في سياقات مختلفة، كما في الدواوين الحكومية.

٣- سياق المتحدث الحساس، ويمتاز أسلوبه بأنه ذو طبيعة ثابتة (خاصة)، ولكنها تعبر في نفس الوقت عن سياقات مختلفة.

يوسف إدريس)، تحت الطبع.

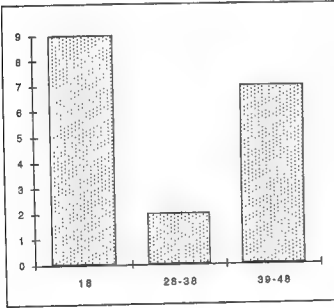
وقبل أن نبدأ في عرض النتائج الإحصائية للقصة نحاول شرح تركيبة العمل.

فالنص ينقسم على المستوى الزمني إلى ثلاث مراحل فرضية تبعاً للمراحل العمرية لبطل القصة، وهذه المراحل العمرية هي:

- ١- البطل في سن ١٨ عاماً
- ٢- البطل في سن ما بين ٢٨ و ٣٨ عاماً
- ٣- البطل في سن ما بين ٣٨ و ٤٨ عاماً

أي أننا لا نعرض نتائجنا الإحصائية ككل متكامل على مستوى القصة، ولكن تعرضها على المستويات العمرية السابقة الذكر، لنكتشف إلى أي مدى يدل هذا التقسيم على ما تريده الكتابة.

هذه المستويات العمرية مقسمة أيضاً على مستوى الصفحات إلى ثلاثة توزيعات، حيث يمثل عمر البطل خلال فترة الـ ١٨ عاماً تسع صفحات، وخلال الفترة من ٢٨ إلى ٣٨ صفحات، أما الفترة من ٣٨ إلى ٤٨ فتشمل سبع صفحات، وذلك كما في الرسم البياني رقم (١).



ولنبداً التحليل بالمتغير الأسلوبى (الفعل)، حيث نلاحظ أن عدد الأفعال على مستوى العمل ككل ٨٧٨ فعلاً (الأفعال الماضية ٣١٥ فعلاً، بينما الأفعال المضارعة ١٣٧ فعلاً)، مقسمين على مستوى المراحل الزمنية السابقة كما في الجدول التالي.

هذه المحاولات الجادة - على قناتها- النقاد العرب والغربيين، برغم الجهد المبذول فيها، إلا أنها تقتصر إلى التوازن؛ فالأجاء الغالب الأعم في تلك التحليلات الإحصائية يعمد إلى الإحصاء بغية الكشف عن الخصائص المانزة للنص، بمعزل تام عن واقعه المتمثل في الواقع النفسي للشخصيات، وبالتالي بمعزل عن الواقع الاجتماعي والسياسي، وهكذا يقع النقاد في شكيلة حادة تفرغ النص من روحه وتحوله إلى أرقام وأشكال بيانية جامدة.

إن النص يصل إلينا في شكل من الكلمات المتتابعة لجمال متراسية بعضها بجانب الآخر، نحاول أن نستملقه - كل حسب ما ينتهج - متأسين أنه مر بمراحل عديدة حتى خرج لنا بهذا الشكل، وأنه لكي يفتح لنا مغاليقه علينا البدء من حيث انتهى، أي من النص في شكله، فنقوم بتحليل كل المتغيرات الأسلوبية إحصائياً بغية التوصل إلى البعد النفسي للشخصيات، وبالتالي البعد النفسي للكاتب، مما يؤدي إلى كشف الواقع الاجتماعي والسياسي لكليهما. أي أن الطلقة المغقودة في الدراسة الأسلوبية - من وجهة نظري - تتمثل في دراسة علم نفس اللغة أي علم نفس الشخصيات، حيث تبرز من خلالها التركيبة النفسية التي يفرزها الواقع الاجتماعي الذي أفرز من خلاله هذا النص أو ذاك.

لكل هذا نحاول تطبيق هذا المفهوم الثلاثي (اللغة- الواقع النفسي- الواقع الاجتماعي)، من خلال المعالجة الأسلوبية الإحصائية للنص.

الجديد أيضاً أننا نلجأ إلى الاعتماد على الحاسب الآلي في تحليل النص إحصائياً، فقد كان شأننا في المحاولات السابقة تحليل النصوص من خلال المعادلات الإحصائية التي تطبق على أجزاء من النصوص وتقاس نتائجها على باقي النصوص، وهو ما قد يقتصر إلى كمال الدقة وتعام الموضوعية، ونظراً للتطور الكبير للحاسب الآلي، تم عمل برامج - من قبل متخصصين في هذا المجال- تحلل النصوص إلى مكوناتها الصغرى على كافة مستويات النص (الصرفي - المعجمي - النحوي)، مما يخفف على الناقد مشقة العد والإحصاء، ليفرغ إلى تحليل تلك النتائج والبحث عن دلالاتها النفسية والاجتماعية.

على هذا النمط يسير التحليل الإحصائي الأسلوبى لقصة «بدايات» للكاتبة لطيفة الزيات.

ونعيد التأكيد مرة أخرى على أن استحضار كل الخصائص الأسلوبية المانزة ليس هدفاً في حد ذاته، وأن استخدام الإحصاء - عن طريق الحاسب الآلي - ليس بدمية، وإنما هو وسيلة للكشف عن النص بكل تجلياته اللفظية والفنية والنفسية. ومن ثم تحديد إلى أي طبقة ينتمي؟ ومدى توفيق الكاتب في التعبير عن طبقة نموه.

وهذه الخاصية الأسلوبية تعطي طابعاً من التفتت والتوزع النفسي الذي تعيشه البطلة في سن ١٨ عاماً، وعدم قدرتها على تجاوز ذاتها. والأملات كثيرة على وجود أفعال مثبته ومنفية في نفس الجملة منها:

(١) (لم أشعر بالأمس بالخجل الذي استشعرته وسامي يطلب لقائي)^{٩٩}.

(٢) (ولا تردت في تحديد موعد، كما تردت إذ ذاك)^{١٠٠}.

(٣) (لو استطاعت أن تصرخ صرخة واحدة، لأقلعت من هذا الكابوس، ولكنها لم تصرخ)^{١٠١}.

(٤) (إما أن ينكسر الزجاجة أو تموت، والزجاج لا ينكسر والنحلة لا تموت)^{١٠٢}.

(٥) (كانت منشغلة بكلمات تأبى أن تتشكل، ولم تتشكل)^{١٠٣}.

ولعل في وجود الفعل مثبته ونفيه في نفس الوقت تعبير عن عدم القدرة على الفعل، وعدم القدرة على تجاوز الحلم والأمنية بالفعل في هذه المرحلة العمرية المبكرة، وقد تكرر ذلك ٢٢ مرة خلال القصة، مما يدل على أنها خاصية مائزة في الأسلوب.

من أهم المقاييس الإحصائية لدراسة الأسلوب ما يسمى بمعامل بوزيمان الشهير الذي يقول إنه كلما تقدم الكاتب في العمر كانت نسبة الأفعال على الصفات أقل، ونحاول الآن تطبيق هذا على المجموعة التي تنتمي إليها القصة «بدايات».

المجموعة تتكون من ست قصص مرتبة كالتالي:

١- بدايات ٢- الشيفوخة ٣- المر الضيق ٤- الصورة

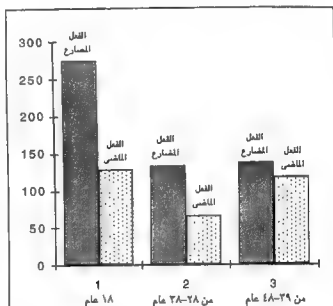
٥- الرسالة ٦- على ضوء الشموع

ويتطبيق معامل بوزيمان على كل قصص المجموعة وجدنا النتائج كما في الجدول التالي:

نسبة الأفعال على الصفات	القصة
٥,١	(١) بدايات
٤,٥	(٢) الشيفوخة
٤,٩	(٣) المر الضيق
٤,٢	(٤) الصورة
٤,٨	(٥) الرسالة
٣,٦	(٦) على ضوء الشموع

المرحلة العمرية	الأفعال المضارعة	الأفعال الماضية
١٨ عاماً	٢٧٥	١٢٩
٢٨ - ٣٨ عاماً	١٣٣	٦٦
٣٨ - ٤٨ عاماً	١٣٧	١١٨

ويعبر عنه الرسم البياني رقم (٢).

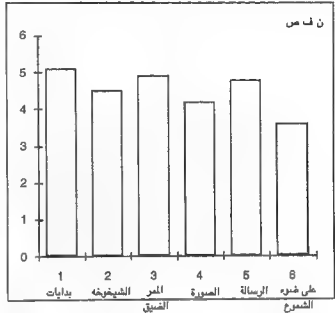


ونلاحظ أن الأفعال المضارعة في كل مرحلة زمنية أكثر من الأفعال الماضية، برغم أن الكاتبة تسرد القصة عن طريق الفلاش باك، مما يستدعي أن يكون الفعل الماضي أكثر وريداً من غيره من الأفعال، إلا أن بطله القصة تعيش حالة من الصراع بينها وبين الذات، وبينها وبين ما هو خارج الذات. إنها تحدثنا عن هذا الصراع على لسان بطلتها في المرحلة العمرية الأخيرة (٣٨-٤٨)، في هذه المرحلة تعيش البطلة حالة من التجاوز التام لكل المعوقات السالفة الذكر، مما يجعلها تتجاوز قانون الحكمي (التحدث بصيغة الماضي) وتعبر عنه بالإكثار من الأفعال المضارعة، فهي تريد أن تتجاوز كل ما هو ماضٍ وساكن وثابت، والوصول إلى ما هو حاضر ومتحرك ومتواصل.

فالأفعال المضارعة تزيد في المرحلة العمرية الأخيرة، نتيجة تخلف البطلة تماماً من كل المعوقات لتواصل حياتها أكثر تحركاً وتحققاً.

وإذا نظرنا إلى المرحلة العمرية المبكرة للبطلة (سن ١٨ عاماً) نجدنا تلجأ كثيراً إلى البدء بفعل مثبت وتنتهي بنفس الفعل منفيًا أو العكس،

وهذا ما يوضحه الرسم البياني رقم (٣).



والملاحظ هنا أن أعلى نسبة في «بدايات» برغم أنها كتبت في مرحلة متأخرة من عمر الكاتبة، بل تعبر عن مرحلة عمرية متأخرة ليطلتها أيضا، إلا أنها سجلت (القصة) أعلى نسبة من نتائج قسمة الأفعال على الصفات، وبهذا تم كسر معادلة بوزيمان التي تقول بعكس ما توصلنا إليه. ويرجع ذلك إلى أن الكاتبة في القصة عاشت شبابها في شيخوختها، وتجاوزت ما يمثلته كبير السن من العجز والثرمل إلى الحركة والنشاط والتجدد، وعبرت بالفعل عن مقاومتها في نهاية قصة «الشيخوخة» التي تقول فيها (الشيخوخة بهذا المعنى حالة، وليست مرحلة من مراحل العمر، وهي حالة نفسية وليست بالضرورة حالة فيزيائية، وإن أدت ربما قبل الأوان إلى عوارض فيزيائية...) ^{٣٩}.

وإذا نظرنا إلى الحروف داخل القصة، وجدنا أنها لا تتعدى الـ ١٥ حرفا، وهي كالتالي، ويمرات التكرار قرين كل منها:

- ١- من: ١١٤ مرة
- ٢- في: ١٤٠ مرة
- ٣- إلى: ٦٢ مرة
- ٤- الباء: ٩٤ مرة
- ٥- على: ٦٨ مرة
- ٦- اللام: ٣٠ مرة
- ٧- عن: ٣٥ مرة
- ٨- ثم: مرة واحدة
- ٩- مع: ١٠ مرات

١٠- أو: مرة واحدة

١١- أن: ٤ مرات

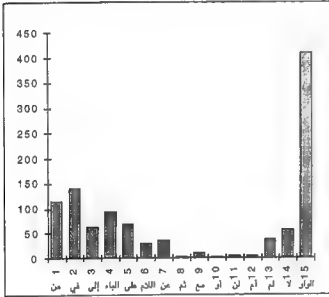
١٢- أم: ٤ مرات

١٣- لم: ٣٧ مرة

١٤- لا: ٥٧ مرة

١٥- الواو: ٤١٠ مرات

ويعبر الرسم البياني رقم (٤) عن هذه النسب.



وهكذا يسجل حرف الواو أعلى نسبة من الحروف، والواو في «بدايات» لا تقتصر على وظيفة العطف فقط، بل نجدها تعبر عن الحال أيضا (واو الحال) عندما تسبق جملة الحال التي تلجأ الكاتبة إليها كثيرا لتوضيح حالة البطلة (أو غيرها من الشخصيات)، فالواو إذن لها وظيفتان:

١- واو العطف: تدل على كثرة الجمل المركبة التي تتكون من جمل مصفوفة على بعضها البعض. ولأن البطلة في حالة متواصلة من الحكي ففكرة واو العطف تعد متطابقة وحالتها النفسية.

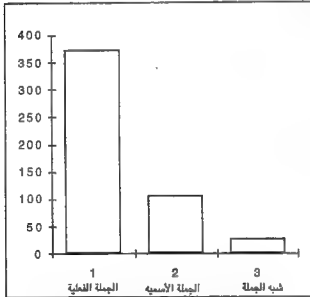
٢- واو الحال: تبين أن الكاتبة لا تكتفي بسرد الجملة ولكنها تذيّلها- في أحيان كثيرة- بوصف حالة البطلة، مما يعطي الكاتبة مساحة أكبر من الحرية لوصف حالة (إبطالها) دون البدء بجملة جديدة.

وعندما نتناول الضمائر فإننا ندمج فترتين من الفترات العمرية (٢٨ حتى ٣٨ و٤٨ حتى ٥٨)، لأن التحدث بضمير الغائب وضمير المتكلم له نفس الدلالة في كلتا الفترتين.

متغير أسلوبى آخر وهو طبيعة الجملة في القصة يبينه الجدول التالي:

جملة فعلية	جملة اسمية	شبه جملة
٣٧٣	١٠٦	٢٨

ويتضح الفرق بين عدد تكرارات الأنواع الثلاثة من الجمل في الشكل البياني رقم (٦)، فالجملة الفعلية تحقق أعلى معدل مقارنة بغيرها، وهذا يتفق ومنطق الحكمي الذي يستلزم ذلك، كما أن بدء الجملة بالفعل انعكاس لحالة البطله ومقاياس لمحاولاتها أن تفعل وتخلق وتتجاوز.



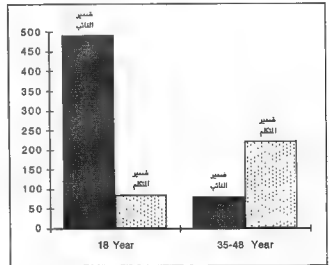
وكما حدث بالنسبة للضمائر من دمج مرحلتين زمنيتين (٢٨-٢٨) و(٢٨-٤٨) نضلع نفس الشيء - لنفس السبب - بالنسبة للفقرات، ونجد أن الفقرات تتوزع حسب المراحل الزمنية كما في الجدول التالي:

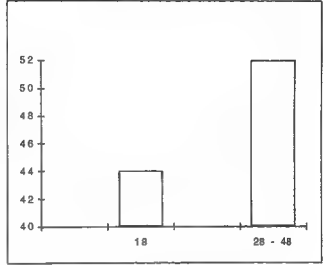
المرحلة العمرية	عدد الفقرات
١٨ عاماً	٤٤ فقرة
٢٨ - ٤٨ عاماً	٥٢ فقرة

وعلى ذلك توجد لدينا فترتان زمنيتان بالنسبة للمتغير الأسلوبى: الضمير، وسنركز هنا على نوعين من الضمائر، وهما ضمير الغائب وضمير المتكلم، ويعبر الجدول التالي عن هذين الضميرين في كلتا المرحلتين.

المرحلة العمرية	ضمير الغائب	ضمير المتكلم
١٨ عاماً	٤٩٢	٨٦
٢٨ - ٤٨ عاماً	٨١	٢٢١

والمشاهد أن ضمير الغائب يزداد في السن المبكرة ويقل في السن المتأخرة، والعكس بالنسبة لضمير المتكلم، مع أن منطق القول يستدعي أن تكثر من ضمير الغائب الذي يعطي طابع الحكمي سمة المرحلة العمرية التي هي عليها الآن، إلا أننا نجد أنها تتجاوز كل منطق، ملتزمة بمنطقها الخاص في تجاوز كل المعوقات (المنطقية) التي تحول بينها وبين التحقق، فنهاهى في سن الثامنة والأربعين لا تحتمل بضمير الحكمي (الغائب) بل ينتفض أسلوبها ويتجدد شباباً باستخدام ضمير المتكلم، مما يدل على وصولها إلى ما تريد متجاوزة ما هو مألوف ومضاد وثابت ومغيب، إلى ما هو حيوي ومتجدد ومتحرك، ويعبر الرسم البياني رقم (٥) عن هذه النسب.





وبرغم أن كلنا الفترتين الزمنيةتين تحتل نفس العدد من الصفحات (٩٠ صفحات لكل منهما)، إلا أن المرحلة الأخيرة (٢٨-٤٨) تزيد فيها عدد الفقرات، وذلك يرجع إلى الحالة النفسية للبطل / الراوية، حيث إنها في المرحلة الزمنية الأولى كانت في حالة من الاستسلام والجمود، فطالت الفقرات لوصف حالة واحدة جامدة لا تتغير، بينما في المرحلة الأخيرة مرت البطل بالعديد من المعوقات، وكانت تتجاوزها الواحدة بعد الأخرى، تدخل في حالة وتتجاوزها لتنتقل إلى الأخرى، وتتجاوزها أيضا، وهكذا، كل حالة تدخل فيها تمثل فقرة من الفقرات، مما ساهم في زيادة عدد الفقرات التي تعبر بشكل حي عن حيوية وتجدد البطل في المرحلة المعركة المتأخرة.

تلك هي بعض المقاييس والإجراءات الإحصائية الأسلوبية التي تستخدم في تحليل النصوص، والتي من خلالها أمكننا الوصول إلى مفتاح النص Key Text، ألا وهو فكرة (التجاوز)، فكل معطى من المعطيات السابقة يضرب على وتر التجاوز، فالبطل متجاوز لكل ما يقابله من معوقات نفسية متمثلة في غياب من تحب، أو ذاتية متمثلة في التحقق على مستوى العمل، أو موضوعية تبدو في اهتمامها بمشكلات العالم من حولها متجاوزة أزمته الخاصة، ويظهر ذلك في غضبها مما يحدث في الواقع الذي تكنيه الصحف ويقره ماركيز في روايته «مئة عام من العزلة»، ويتم التجاوز في صورة صراعية مزوجة عندما تصارع المعوقات الذاتية والموضوعية في ذات الوقت، فتصل إلى حالة من التحقق التام، بعد أن قررت أن تبدأ حياتها في سن الخمسين مع من تحب، غير عابئة بالمعوقات الخارجية ومتخصصة من المعوقات الذاتية، فتنتهي قصتها بتقرير هذا التجاوز. (رنتهد ارتياحا، وأنا أعبر بكهولتي ما مضى من عمري إلى ما هو أت) ^(٩).

وللتأكيد على دلالة هذا المعنى (التجاوز) تعرض الأجزاء التي جاءت فيها تلك الكلمة لفظا، مع تحديد نوع التجاوز من حيث كونه داخليا أو خارجيا :

(١) في الصفحة الأولى (ولم ألبث أن تجاوزت الخوف، واستعدت اليقين بعودتي التي منحتني دائما، ولا أعلم لم، نوباً من الاطمئنان) ^(١٠). فالبطل هنا تذكر أنها تجاوزت الخوف إلى اليقين، أي أنه تجاوز ما بداخلها من عقبات نفسية أي تجاوزا داخليا.

(٢) في الصفحة الثالثة (تجاوزت نظرات المعجبين، وانتظرت مثلثة حنوت الشيء يخرج عليها من المجهول) ^(١١). التجاوز هنا تجاوز لما هو خارج الذات (نظرات المعجبين)، أي أنه تجاوز خارجي.

(٣) في الصفحة الخامسة (لم تجرؤ فيما بعد على تجاوز هذا الارتفاع إلا وهو غافل عنها يتبادل وصديقة من صديقاتها الحديث) ^(١٢). التجاوز هنا يأخذ بعين، بعدا داخليا نفعيا هو مقدرتها على مواجهة الإحساس بداخلها وإحساس الشغل والخوف من النظر إليه، وبعدا خارجيا هو تجاوز النظر إلى رابطة عنقه، إلى عينيته، أي أنه تجاوز داخلي خارجي.

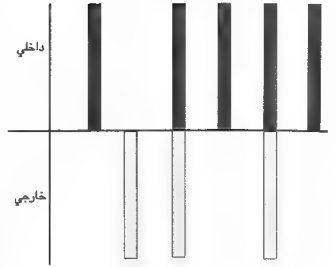
(٤) في الصفحة المادية عشرة (أعرف أنني تجاوزت هذا الوجه من وجهي ولكن إلى أي مدى) ^(١٣). وهو تجاوز داخلي كما نرى،

(٥) في الصفحة الثانية عشرة (في عيني المرأة في الثامنة والثلاثين، وامرأة العربية تصفعا بوجه مليح قدمن صخر الكبرياء المر من الألم وحمية تجاوز الألم) ^(١٤). هنا تجاوز داخلي متمثل في تجاوز الألم، وتجاوز خارجي متمثل في تجاوز المرأة، أي تجاوزا داخليا خارجيا.

(٦) في الصفحة الثالثة عشرة (تسابقنا في الإشادة بعبقورية الكاتب في الإمساك بلب الحقيقة في عالمنا الثالث، وقدره الإنسان على الخلق والتجديد والتجاوز) ^(١٥). وهو تجاوز خارجي كما نرى،

والرسم البياني رقم (٨) يجسد فكرة الصراع بين التجاوز الداخلي والتجاوز الخارجي بشكل واضح، إذ نجد أن المنحنى البياني يتردد بين الارتفاع والانخفاض في النسب، وفقا لطبيعة الصراع المحتتم بين الذات والذات، أو بين الذات والآخر، هذا الصراع الذي يعكس التردد الواضح في المنحنى بين الداخل والخارج، معبرا بوضوح عن حركية النص، وعدم الوقوع في سكونية الأداء، ويعبر أيضا - وهذا هو الأهم - عن أن أي تغيير لابد أن يكون ناتجا من صراع، وقد كان هذا الصراع سببا جوهريا في حدوث هذا التغيير، ألا وهو مقدرة البطل على التجاوز.

الرسم البياني رقم (٨)



وعلى هذا يصبح التجاوز هو السمة الرئيسية في النص، فالكتابة أمسقت كل خبراتها الأيديولوجية والفنية في التعبير عن هذه الفكرة، بما تملكه من وعي اجتماعي وتاريخ سياسي كبير، أثمر عن نص أدبي يمسس الحياة ويحلل النفس في أعقد صورها وأدق مراحلها، ألا وهي مرحلة الشيقوخة، دون إسقاط مسطح- وإن كان مباشرا- على الواقع الاجتماعي والسياسي، فهناك قناة ممتدة بين البطل والكتابة يصب كل منها معينه في الآخر، فالبطل تصب كل ما هو نفسي وذاتي في ذهن الكتابة، فتعيد لها الكتابة محملا بكل ما هو أيديولوجي وموضوعي.

ولعل موقف البطل من عالمها الخاص والعام هو إفراز طبيعي لموقف الكتابة منهما، وبالتالي تكتمل الحلقة التي أشرنا إليها في المقدمة عن كيفية البدء بالنص، مروراً بالحالة النفسية للبطل والكتابة، انتهاء بالواقع الاجتماعي والسياسي الذي أفرز هذا النص.

الهوامش

- (١) Lubomir, Dolezel, "A Framework For The Statistical Analysis of Style.
- (2) Friderik Antosch, "The Diagnosis Of literary Style With The Verb-Adjective. Ratto 1953
- (3) Kal Rader Buch, "A Note On Sentence Length As Random Variable".
- (4) Curtis W.Hayes "A Study In Prose Styles: "Edward Gibbon And Ernest Hemingway 1966".
- (5) Fredrick Burwick, "Stylistic Continuity And Change in The Prose Of Thomas Carlyle."
- (6) John J. Dreher And Elaine.L. Young "Chinese Author Identification by Segment Distribution."
- (٧) سعد معلوم، «الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية»، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٥.
- (٨) الشيقوخة، ص٦.
- (٩) الشيقوخة، ص٦.
- (١٠) الشيقوخة، ص١٣.
- (١١) الشيقوخة، ص١٣.
- (١٢) الشيقوخة، ص١٣.
- (١٣) الشيقوخة، ص٥٥.
- (١٤) الشيقوخة، ص٢٢.
- (١٥) الشيقوخة، ص٩٥.
- (١٦) الشيقوخة، ص٧.
- (١٧) الشيقوخة، ص١٠.
- (١٨) الشيقوخة، ص١٦.
- (١٩) الشيقوخة، ص١٧.
- (٢٠) الشيقوخة، ص١٨.

حملة تفتيش أوراق شخصية

د. محمد برادة

ولزيجته، لتترك عمق النظرة التي أسرت الطفلة - الكاتبة وأخافتها... ليس هناك، إذن، مورد خطي تعاقبي، ولا حرص على استنفاد وقائع وأحداث كل فترة (الطفولة، الدراسة، الزواج الأول، الزواج الثاني، مرض الأخ وموته، النضال، السجن ...)، وإنما هناك استحضار لأحداث ومواقف ضمن هواجس وأسئلة يولدها الحاضر (حاضر الكتابة، حاضر استبطان الذات ومحاوله استنساخ اندفاعاتها وتوقعاتها...).

على هذا الأساس، يمكن أن نعيد «تنظيم» نص أوراق شخصية من خلال تقسيمات أخرى تراعي المكونات النصية والتمثيلية:

أ- نص له طابع «سير ذاتي» (مارس ١٩٧٣): يتضمن حديثاً من الطفولة والبيت القديم في ميماط، والتنقل من بلدة لأخرى، وشخصية الأب والجدة ... وهو نص كتب تحت هاجس الموت، أي في الفترة التي كان أخوها عبد الفتاح يحتضر.

ب- مجموعة شذرات تنتمي إلى نصوص غائبة أو غير مكتملة (مشروع رواية، في سجن النساء، الرحلة) تبدو مبنية الصلة بالسياق ولكن لها وظيفة شكلية.

ج- استعادة تواريخ بارزة: هزيمة ١٩٦٧، موت عبد الناصر، ٢٠ أكتوبر ١٩٧٣، فضول سجن القناطر في ١٩٨١ - هو نص يحرص على ربط الخاص بالعام.

عندما نحاول أن نستوعب الشكل العام لـ «أوراق شخصية»، نجد أنه عنصر أساسي في تفصيل المضمون والكتابة داخل إطار جنس السيرة الذاتية باللغة العربية. فإن كانت السيرة الذاتية في الآداب العالمية قد قطعت أشواطاً طويلة من حيث تنوع الأشكال والمضامين، واستطاعت أن تصمد أمام الأشكال غير المكتوبة للسيرة الذاتية (الاستجوابات الإذاعية، الأفلام، الشروط المصورة، ...)، فإن نصيبها من التنوع والفني يظل محدوداً في أدبنا العربي.

لأجل ذلك لفت نظري في «أوراق شخصية» هذا الشكل القائم على تعدد الكتابة داخل النص، وما يولد ذلك من حوار ضمني ومن تبادل التعليقات بين نص وآخر. هكذا نجد أن نص «أ» ١٩٧٣ يزاوج بين السرد والتخييل (Fiction) عندما يلجأ إلى استحضار ما كانت تحكيه

أظن أن السيرة الذاتية -تفريعاتها وتلاوينها- لم تعرف في الأدب العربي الحديث، تراكماً وتثويماً شكلياً مثملاً هو عليه الحال في الآداب العالمية. كانت هناك لحظات -منذ العشرينات- استوحى فيها بعض الكتاب العرب سيرهم، وغالباً في شكل رواية، أو مذكرات، ثم انخفض إيقاع إنتاج السيرة الذاتية بسبب اهتمام أكبر بالرواية وما تتيحه من تخف وإرتداء للكنمة، عبر التخييل وابتداع الشخصيات. وقد لا يكون هذا هو السبب الأساسي في خفوت السيرة الذاتية، لأنها جنس تعجيري يستلزم قدرة على تجديد الشكل، إلى جانب تميز المضمون والجرأة في تشريح الذات وعرضها بدون رتوش أو تطرية.

من هنا، فإن كتاب «حملة تفتيش: أوراق شخصية» للناقدة المبدعة لطيفة الزيات، يكتسي أهمية خاصة بما يشتمل عليه من مكونات شكلية يتيمات حميمة تسمى إلى استجلاء الذات وانعاطفاتها. وهي لا تعمل ذلك في شكل كتابة ملتبسة تتدثر بمظلة الرواية، وإنما تقيم «تعاقد» واضحاً بينها وبين القارئ، على أنها تمكي له فترات من حياتها، لكنها لا تريد لهذا الحكى أن يكون تقليدياً أو مجرد استمتاع بأجواء الطفولة ومرايع الصبا ... منذ البدء، نحس بأن المسار لا يتجه من الماضي إلى الحاضر (هل الولادة بداية لوجوبنا؟)، بل من وهي معين بالحاضر يسترجع ملاحم ولحظات من ماضٍ هو بدوره متحرك عبر الذاكرة وإعادة تفصيل الأحداث.

هذا الاهتمام بالحاضر، وهاجس الوعي الباحث من تصولات، تلهمه في «تركيب» الكتاب وشكله الخارجي. فالجزء الأول المكتوب في ١٩٧٢ يضم إلى جانبه نصاً كتب في ١٩٦٧، ومشروع رواية يعود إلى ١٩٦٢، وصفحات من كتاب لم ينشر بعنوان «في سجن النساء» أنجز سنة ١٩٥٠، ثم مقتطفات من رواية «الرحلة» التي لم تكتمل ١٩٦٢، ثم عودة إلى ٢٠ أكتوبر ١٩٧٣. والجزء الثاني كتب في ١٩٨١ بسجن القناطر الخيرية. هي تكتب عن فترات من ماضيها، ولكنها منفردة بقوة في وعيها الحاضر: «وأعرف الآن أن امرأة سجن الحضرة التي كانت، كانت موجودة معها أثناء زيجتها الثانية بشكل أو آخر، «أعرف الآن أن الجد الكبير لم يكن وحده محركي إلى زيجتي الثانية ...» (ص ١٥). وعندما تمكي من نظرة جنتها تستجد بما شاهده (الآن) في متحف التاريخ الطبيعي بلندن: تمثال تحته المثال لنفسه

ترقد رغبة كامنة في الموت، في الانزلاق إلى حالة اللاشيء والتخلف من عبء الوجود الإنساني والمسئولية الإنسانية تجاه الذات والآخرين. وتتضح هذه الرغبة في السعي إلى التوصل إلى مطلق ما، يلغي المكان والزمان، وإلغاء المكان والزمان لا يتحقق إلا في حالة الموت، ولا ينبغي أن تخيفنا هذه الرغبة، فالإنسان الذي يميها قادر على تجاوزها» (ص ٤٧).

والموت عند لطيفة الزيات مرتبط بالتطلع إلى المطلق الذي يستحيل تحقيقه، فيفقد صورة الموت الذي لا يمكن أن «نحققه» إلا بالدخول في منطقة العدم. ومنثمما يبدو المطلق جذابا وفاتنا، يبدو الموت حاملا للخلاص والبعد من الصفر، رحلة الحياة المفتوحة على كل الاحتمالات: «... (أهو تحركي إلى المطلق أم تحركتي إلى العودة إلى الرحم، والمطلق قرين الموت؟» (أوراق شخصية، ص ٥٣).

وفي أكثر من إشارة نفهم أن تعثر الحب عند كاتبتنا مرده إلى هذا التعلق الكبير بالمطلق والابتعاد عن العواطف النسبية وما تقتضيه من تنازلات، ومن ثم ذلك العنصر المأساوي الذي يرافق حياة لطيفة. لا تريد أن تجزئ العواطف أو أن تعيشها بدون الصورة المطلقة التي تلطمح إليها. وهي من أجل ذلك مستعدة لأن تدفع وراء التجربة التي تظن أنها ستحملها إلى عوالم المطلق. وقد كانت زيجتها الثانية استجابة لصورة ذلك المطلق الذي تخاليل لها من خلال التفاهم الجنسي والشعور بأثويتها التي ظلت مغيبة من قبل.

لكن رحلة الحياة تظهر أن المطلق أكثر من صورة، وأنه لا يمكن أن يوجد بدون جدلية مستمرة مع النسبي والمتحول. في البدايات، كان الانفصال يشكل أفق ذلك المطلق، ثم برزت الذات لتشكّل أفقا آخر مغايرا، وتكون هناك مراحل فصل بين مجالات التجربة فيختل التوازن ويتساق ذات إلى مآهات العزلة والاستيهاج والتفرج ... غير أن شساعة الحياة بخصوية تجاربيها تعود لتحرك جدلية العلائق، وتصل بين الذات وتحقيقها، عبر التفاعل مع نوات الآخرين، ومع ما هو خارج الأنا: «والنقطة الرئيسية من جيد أننا لا نتوصل إلى ثوابتنا الحقيقية إلا إذا ذابت الذات بداية في شيء ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيقة» (ص ٨١).

إن هذه الخلاصة التي تبدو شبه بدئية قد كلفت الكاتبة سنوات وسنوات من التجربة والمعاناة واستكشاف ما هو كامن بالأعماق. وأهميتها تتجلى في كونها صاندة عن امرأة صنّتها الجميع في خانة «الناضلة» مهملين تلك الذاتية التي قد تنمرّد على الصورة الخارجية التي يراء لنا أن نسجن داخلها. وبعد رحلة العذاب واسترجاع الذات، جاءت هذه الأوراق الشخصية لتصوير الناضلة إنسانا له لحظات الضعف واليأس والشلل، كما أن له إرادة التجاوز وتصويب الأخطاء.

الجدّة عن الشاطر حسن والجن والغايرت، في سياق تشخيص طفولة وصبا والد الكاتبة. والأماكن لا تستحضر كفضاء مادي محض، بل دائما تحمل تلوين فوق واقعية تسبغ عليها نكهة الحياة واستمرارياتها، على نحو ما نجد عند الحديث عن البئر الضخمة التي كانت موجودة بالبيت القديم، ثم جف ماؤها فتحوّلت إلى جزء من الفضاء اللامرئي للبيت الذي يشع بـ «كمال اللاشيء» - على حد تعبير الكاتبة.

وفي نص «ب» المشتعل على شذرات، نجد نوعا من الانتقادات التي توجهها صاحبة السيرة لنفسها أو للمرحلة التي عاشتها، وبذلك تضطلع هذه الفقرات بوظيفة «التباعد» لتنتظر إلى المعيش من زاوية أخرى، تتوخى عقلنة التجربة وربطها بتحوّلات الوعي.

ويعد نص «ج»، وهو يستعيد بعض التواريخ الأساسية إلى إدراج بعض الانتقادات، انطلاقا من الحاضر، لتقليص تضخم الذات، وربطها بسياق أعم وأشمل.

هذا الشكل الشذري المتمدّد الكتابة الجامع بين السرد والتخييل والانتقاد والمونتاج، ينتج خلق «فضاء» أوتوبيوغرافي، هو أشبه ما يكون بالطرّس الذي يمكن أن نعيد فوقه كتابة تلك السيرة الذاتية التي رسمت بعض ملامحها الكاتبة. هي سيرة ذاتية ولكنها مفتوحة، أو أن الكاتبة تريدنا مفتوحة، تتعدّل من خلال تخلّات القارئ ومشاركتها.

ولا شك في أن اعتماد لطيفة الزيات عن الشكل المألوف في السيرة الذاتية هو ما أتاح لها أن تمرر تيمات متباعدة وعلى جانب كبير من العمق والخصاسية، وقيل أن أتوقّف عند هذه التيمات، أشير إلى أن مسألة «الرواية العائلية» كما يطرحها سيجموند فرويد في نصه الشهير الذي يحمل هذا العنوان نفسه، يمكنها أن تستعفن في فهم كتابات السيرة الذاتية لطيفة الزيات، على اعتبار أن علائقنا مع «الرواية العائلية» ليست مجرد ترف تتسجّه الخيلة وهي تستعيد الحياة الجنسية وتجليات الإيروس، بل هي شرط جوهري لوجود الهوية وتحقيقها. وقد نعتبر «الباب المفتوح» أقرب إلى الرواية منها إلى السيرة، ولكنها نجد في مجموعة «الشيخوخة» وفي «أوراق شخصية» استنطاقا للوعي، وأبديا لكلام ينوب عن ما يخزنه بدون أن يتمكن من الإفصاح عنه. وعلى المسافة الممتدة بين الوعي والوعي ينتصب كلام وتخييل وتذكّرات وانتقادات تحاول جميعها لمة شظايا الذات وربطها بهوية تعيش في غمرة الصيرورة ونوب التجربة.

وتأتي تيمة الموت في طليعة الهواجس والصور المخترنة. إن الموت لا يعني، هنا، انفصالا أو تقدما، بل هو مستمر عبر الأمكنة ومواقف الحياة، يستفز ويحرك الأعماق، فتحاول الكاتبة أن تتصمّ مع نوعا من الألفة لتتمكن من مقاومة حالة الأحياء-الموتى. وفي مجموعة «الشيخوخة» نجدها تنظّف هذه العلاقة مع الموت: «في أعماق كل منا

شخص آخر، كانت حياة أنا آخر. ومن ثم لا تكون السيرة الذاتية مجرد توثيق أو شهادة، إنها أكثر من ذلك عندما تنجح في أن تتراد عوالم الألب العميق، أو كما قال فيليب لوجون: «...في العمق، المشكل الحقيقي للسيرة الذاتية ليس هو أن تشخص بطريقة وفيه زمن حياة ما، بل أن تتحكم في ذكر الزمن المستعصي على التحكم، وأن تكافح ضد الموت»^(١).

واعتقد أن أهمية «أوراق شخصية» تتجلى في اللجوء إلى شكل غير مألوف في السير الذاتية العربية، وإلى محاولة استتطاق الوقائع والأحداث من منظور إشكالي يفسح للذات مجالاً كبيراً بهواجسها وأسئلتها المقلقة. كما يستحضر السياقات الخارجية عن الأنا بما لها من تأثير وتدخل في صوغ رؤيتنا للحياة. لكن الأهم هو تلك الكتابة النابعة من الأعماق التي استطاعت أن تنظر إلى «حياتها» كأنها حياة

الهوامش

(١) انظر دراسة لوجون «هل يمكن أن نجده في السيرة الذاتية المشورة ضمن كتاب: جملتي» Les Belles Lettres, L'autobiographie .

في السجن: عندما تصبح شرسا وجميلا...

قراءة في «حملة تفتيش: أوراق شخصية»

محمود أمين العالم

الكتاب كله ليست حملة ضد المنوعات والمحرمات والمكبوتات والمخبوبات كحملة التفتيش في السجن، بل هي حملة تفتيش معكوس، لا تمنع ولا تحرم ولا تقيد بل تحرر وتزيل الحواجز والحواسن والأقنعة المعتمة الخفية، وتجر الطاقات الإبداعية. والكتاب يتخذ شكل السيرة الذاتية. والحق أنني ما وجدت سيرة ذاتية في كتاباتنا العربية المعاصرة أجدر بهذه التسمية من هذه السيرة. فأغلب السير الذاتية هي سير حياة أكثر منها سير ذات. أقصد أنها تكون في الأغلب صداما بين الذات وما هو خارج الذات من أوضاع وملابس ماثلة واجتماعية وموضوعية، سميا وراء تحقيق غايات أو بناء علاقات أو تجاوز عقبات. أما هذه السيرة التي تعرضها لنا لطيفة الزيات فغير شك هذا الصدام بين الذات والموضوع. ولكنها في الجوهر هي صدام بين الذات وذاتها. إنها غوص في داخل الداخل، وصراع حاد مع مكوناته ومكوناته وثوابته ورواسبه من أجل تحرير الذات. ولهذا فالمعركة مع الذات هي معركة الكتاب كله. وكانت هذه السيرة بهذا سيرة ذاتية بكل معاني الكلمة لا مجرد سيرة حياة، وإن لم تعدم بالطبع سياقها العالمي والمجتمعي والوطني الذي تتحرك فيه وبه صراعا وتفاعلا كذلك من خلال الذات.

على أنها مع ذلك، ليست مجرد سيرة ذاتية، بل تجمع في الحقيقة بين السيرة الذاتية وما يمكن أن يقترب من حده البنية الروائية والقصصية. ولهذا فهي تكاد تكون امتدادا فنيا ودلاليا لرواية لطيفة الزيات الأولى «الباب المفتوح» التي نشرتها عام ١٩٦٠، وإن تكن لهذه السيرة خصوصيتها البنيوية. بل لعلنا نجد تقاطعا وتداخلًا وتماثلا بين الكثير من عناصرها وأجوانها ودلالاتها العامة وبعض عناصر مجموعتها القصصية السماة «الشيخوخة» التي صدرت عام ١٩٨٦، فضلا عن الدلالة العامة لبعض قصص هذه المجموعة، وبخاصة قصة «على ضوء الشموع» التي تكاد تكون حنية من حنايا «حملة تفتيش». ما أريد بهذا أن أستبعد الطابع القصصي لمجموعة «الشيخوخة» لاحقها بالسيرة الذاتية، ولا أن أُلقي طابع السيرة الذاتية «لحملة التفتيش» لاحقها بالقصص، وإنما أردت أن أؤكد التداخل والتناص الذي آتبه بين الطابع القصصي وطابع السيرة الذاتية في أعمالها الأدبية جميعا، مع تميز وبرز الجانب الذاتي كجوهر درامي يضفي على هذه الأعمال اتساقا فنيا له مذاقه الخاص، ورفيقا إنسانيا فيه

الذين يعرفون السجن يدركون جيدا ماذا تعني حملة تفتيش. إنها لا تعني فحسب البحث عن منوعات ومخبوبات لدى السجن، سواء بين محتويات زنزانه، أو في ملابسه أو في جسمه نفسه، بما قد يصل إلى حد العري أحيانا، بل هو يعني كذلك الجانب الآخر من العملية: أقصد محاولة السجن التمايل والتموه لإخفاء المنوعات إخفاء جيدا، بما قد يصل، أحيانا، إلى حد التصدي والمقاومة والعنف المتبادل بين المسجونين والسجانين. وما إن تنتهي عملية التفتيش بجانيها حتى يجلس للمسجونين يمينين لتنظيم الفوضى السائدة، سواء في الأشياء المنتشرة في أرض الزنزانة، أو في المشاعر والأفكار والذكريات داخل النفس التي تمخضت منها حملة التفتيش. وفي هذه الحالة الأخيرة تبدأ حملة تفتيش أخرى، حملة تفتيش معنوية إلى حد العري النفسي كذلك، تجري بين الإنسان وذاته.

وكتاب لطيفة الزيات الذي صدر مؤخرا عنوانه «حملة تفتيش»، على أن الفصل الأخير من الكتاب عنوانه كذلك «حملة تفتيش». وفي هذا الفصل الأخير تجري حملة تفتيش بالغة العنف بجانيها: التفتيش والمقاومة. تجري عملية التفتيش هذه في منبر من منابر سجن القناطر الخيرية ضد أربع سجينات ممن أصطلح على تسميتهن بالسياسيات، هن: لطيفة الزيات وأمينة رشيد ومواطف عبد الرحمن ونوال السعداوي، وشد خمس سجينات أخريات منقبات من الإسلاميات، وما أجمل تعاونهن جميعا في التصدي والمقاومة المشتركة لحملة التفتيش، وما أعمق دلالاته الإنسانية والسياسية كذلك. وفي غمرة هذه الحملة والمعركة، تعود الذكريات لطيفة الزيات إلى لحظات معاناة من التصدي والمقاومة، عبر تاريخها النضالي الطويل. وتجلس في النهاية لتنظم أوراقها التي رقدت -كما تقول- مخلوطة في مخابئها السرية. إنها آخر كلمة في الكتاب بما يوحي أنها بداية مستأنفة وإصرار وإع على المواصل.

على أن هذا الكتاب -في الحقيقة- منذ بدايته حتى نهايته هو حملة تفتيش معنوية، تقوم بها لطيفة الزيات لإخراج أوراق حياتها الخاصة من مكانها وذاتنها العميقة، لتنظيمها وتطهيرها، حتى تتمكن من فهمها والسيطرة عليها وتجاوزها. ولهذا كان من الطبيعي أن يكون عنوان الكتاب كله هو «حملة تفتيش»، ولا يقتصر هذا العنوان الدال على الفصل الأخير منه فقط. على أن حملة التفتيش التي يجري بها

بها، وتحركت معها وبها، كانت تخرج من جسدها «المتلى بالاستدارات»، ولكنها نسيت «ترفعها الأيدي كالراية، تنصبها مفكرة وزعيمة وتحيلها إلى أسطورة، إنها أنشئ على إطلاقها... من عبادة الوهمل الجماهيري، ولدت، ومن الغف والإقرار الجماهيري تحولت من بنت تحمل جسدها الأنثوي وكأنها هي خلية، إلى هذه الفتاة المنطق الصلبة القوية الحجة التي تعرف كيف تأنس للجماهير». ولهذا فعندما تزوجت آنذاك، أول زوجة لها، تزيجت هذا المطلق الوطني الجماهيري. اختارت أن تتزوج زميلا لها في الكفاح، وأخذت تواصل مع النشطاء سرا من بيت إلى بيت تخفيها من الماردة البوليسية، وعندما وقعت جريمة كوري عباس وسقط العشرات في النزل، كانت هناك جلست «ليلا وصباحا وضحاى حتى ينتهي الفواصون من مهمة انتشارال الجثث. تلف بعلم مصر الأخضر جثة جثة... وجنت الملاذ في الكل، تستر به

العري، عريها، عريهم، عرينا، ويقبض على زوجها الذي اندمجت به ومعه في الكل، في المطلق، ويقبض عليها كذلك. ويحكم على زوجها بالسجن سبع سنوات، أما هي فتقتضي بضعة أشهر في السجن ثم يحكم عليها مع وقف التنفيذ، وتعود إلى النسبي بحثا عن مطلق، تجد المطلق مرة أخرى، وتجده في الحب الكبير الحقيقي، وكان الحب الكبير بالنسبة لي يتساوى بالرغبة في التوحد مع مطلق من المطلقات. كان يساوي الضياع في الآخر والتواجد من خلال الآخر، «كان أول رجل يوقظ الأنوثة في»، برغم أنهما كانا ينتسبان إلى معسكرين متضادين. وفنيت في هذا الحب الكبير المطلق واندمجت فيه إلى حد فقدان الذات. وتفرغت لعبودها. وأصبحت زوجتها الثانية تماما بفرده، وانعزلا عن الكل، عن الناس. لها - كما تقول - تأثرت في زوجتها الثانية ببعض الفلاسفة الوجوديين: «ففي عزلتها عن الناس انزلت إلى التفكير في عبثية الوجود. وحتمية فشل السعي الإنساني»، كما تقول في قصة «على ضوء الشموع». ويعد أن كانت غنوة الحب للكل، أصبحت غنوتها وحدها. وفي قصة «الشيخوخة» نجد شكلا آخر من هذا التوحد في الحب بهذا الالتصاق الجيني مع ابنتها. كانت تعتمد عليها اعتمادا مرضيا يكاد يفقد ذاتها، كما يكاد يفقد ابنتها خفقا. وهكذا أخذت تفوس في زوجتها الثانية وهم التوحد في الآخر الفرد. وانبعثت فيها الأثني كالكارد بعد طول خسوف. وبرغم أنها اكتشفت هذا الوهم باكتشافها مسلك زوجها المراءوغ المخادع، لكنها أخذت تمارس خدما الذات كي تستمر الزيجة.

على أنها ما ليثت شيئا فشيئا تدرك أي وهم تعيشه، وأنه «ما من جريمة أقدر من جريمة وأد الذات ... يداي ملوثتان بدمي». كان حبها ضياعا لها تماما في الآخر الذي لم يكن لها.

وبدأت رحلتها مع نفسها لكي تتحرر «سنوات وأنا أنور في الدار الضلأ، لا أملك القدرة على فعل أتجاوز به المدار الخطأ. سنوات سلمني فيها إلى الشلل هذه الهوية الرهيبة بين ما أعتقد وما أعيش،

مكاشفة مأساوية حميمة وصندوق نفسي جسور تادر. ولهذا يغلب على «حملة تفتيش» وعلى «الشيخوخة» طابع التملات والاستخلاصات النظرية العميقة، والمشاعر الباطنية المرفقة والمكثفة. حقا، هناك الأحداث التاريخية والوطنية التي تمتد من منتصف الأربعينات حتى يومنا هذا، وهناك الأماكن والبيوت ذات الدلالات المختلفة التي تنتقل بينها الأحداث والمواقف والتجارب، وهناك العديد من الأشخاص والأشياء والعناصر المتنوعة. ولكنها جميعا مع أهميتها الشديدة تكاد تكون سياقات وساحات ومسارح وأدوات لإبراز ولورة هذه التملات والمشاعر. بل تكاد تمثل العديد من الصفحات بما يمكن أن نسميه «جامع الكرم» التي هي خلاصة الخلاصة للخبرة الإنسانية الحية التي عانتها صاحبة السيرة، والتي تجمع بين شاعرية التعبير وعمق الدلالة وصديقها الشفاف المحيي.

ولعل النواة الدرامية لهذه السيرة الروائية - لو صح التعبير - أن تتمثل في التعلق بالمطلق وربطها بالمستحيل أيضا، وما يعنيه هذا من رفض لقانون الحياة «المحكم بنسبية الزمان والمكان والتغير الدائم».

في بيتها بالمنصورة وهي في السابعة من عمرها، التقت بالمطلق جمالا وكعلا. كان يمثل في الشامو الرومانسي الواعد المهرشري الذي مات في شرخ شبابه. كان يسكن في سطح البيت. وكانت تكثر من الجلوس أمامه في صمت، تتلمه في انبهار، «لم أكن أتأمل رجالا جميلا أو حتى إنسانا جميلا. كنت أتأمل الجمال في إطلاقه والكمال على إطلاقه». ولم تكن المسألة تتعلق بالمهرشري، بل كانت في أعماقها رؤية شاملة تدفعها إلى التوحد فيما تعتبره مطلقا، «كان الحب الكبير بالنسبة لي يتساوى والرغبة في التوحد مع مطلق من المطلقات. كان يساوي الرغبة في الضياع في الآخر، في التواجد من خلال الآخر». وبالمطلق كان حبها الأول لاسمي، وهي بعد في الثامنة عشرة من عمرها. ولكنه سرعان ما أحتفى، وكادت بل حاولت أن تموت بسبب ذلك. كان المطلق عندها يرتبط كذلك بالمت.

وفي المنصورة أيضا، وهي بعد طفلة في الحادية عشرة من عمرها، كانت تجسر من شرفة بيتها رصاص بوليس صناعي باشا وهو يري أربعة عشر قتيلا من المتظاهرين. «الرصاص ينطلق من البنادق السوداء أسقط الطفلة...». ومصريي المستقبل يتحد في التو واللحظة، وأنا أدخل باب الالتزام الوطني من أقسى وأضيق أبوابه... ويحوني رجاء لا يبين: أن أظل قاهرة على قولة: لا لكل مظالم الدنيا». ولاحقها الالتزام بالمطلق الوطني والاجتماعي حتى عام ١٩٤٦، حين تصبح واحدة من أبرز قيادات اللجنة الوطنية للطلبة والعمال، بفضل تصاعد الحركة الوطنية آنذاك، وبرز التنظيمات اليسارية جماهيريا. أصبحت علما وقائدا مقنعا محرضا وهي في الثالثة والعشرين من عمرها. وكانت بلا جسد. جسدها هي الجموع التي التصقت والتحمت

بين الرؤية والواقع المعاش، بين العلم والحقيقة، وأنا أبدأ بالكاد. أخاف أن ترتد كينونتي الوليدة إلى الرحم، وكان جسديا مبانرا. ولم تكن تعرف أن الجسد يكون أحيانا أذكى من العقل وأفصح تعبيراً. لم تكن تعرف أن خداع الذات الذي يجوز على العقل لا يجوز على الجسد، وأخذ جسديا يرفضه. وأحس هو بذلك وأدرك. وبالعقل العلمي والعمل الإبداعي استطاعت أن تخطف بحسب نحو تحررها، حصلت على الدكتوراة عام ١٩٥٧، ثم نشرت روايتها «الباب المفتوح» عام ١٩٦٠، ونجحت أخيراً في أن تقدم على طلب الطلاق، ونجحت. «إن قدرات الإنسان هي عقله الأخير... وما من عقل أخير خارج عنه». وكانت تدرك أن الكراهية هي الوجه الآخر للحب، ولهذا حرصت على ألا تكفه «حتى أجهز على كل ما تبقى من وشائج بالإفلات من حبائل كراميته». قيل لها: «الناس تفهم لماذا تطلقينه. غير مفهوم أصلاً لماذا ترزقيني»، وترد بجانب من الصدق لا كل الصدق «الجنس سبب سقوط الإمبراطورية الرومانية»، أما بقية الصدق فكان هو تحررها ذاتها من سجنها الضيق. فمن «لا تتوصل إلى نواتنا الحقيقية إلا إذا تابت الذات بداية في شيء ما خارج عن حدود هذه الأنا الضيقة»، وقالت روايتها «الباب المفتوح» «الباب المفتوح الذي يتيح الرضا الحق من الذات هو باب الانتماء إلى المجموع، إلى الكل، فعلاً وقولاً وحياء». وعندما وقعت هزيمة ٧٢، أحسّت أنها هزيمتها بل أقسى مما حدث لها على المستوى الشخصي، وشعرت بأن الموت يحاصرها. لم يعد هناك مطلق غيره. ولكن مع ٦ أكتوبر ٧٢، شعرت بالرغبة في كتابة هذه المذكرات والرغبة في شيء أيا كان.

استطاعت أن تتجاوز الأزمة يوم ١٦ أكتوبر ٧٢. كان هذا اليوم هو جنازة طه حسين. شعرت يومها بأنها تنضج عصراً لا رجلاً. وكان هذا اليوم كذلك هو يوم إعلان السادات استعداده لقبول مصر وقف إطلاق النار.

وودأت تنمو رغبتيها في التواجد مع أكبر عدد من الناس. عادت تسعى للاندماج في المطلق الوطني مرة أخرى. ونقرأ في «الشيخوخة» «العلاقات الإنسانية المميمة تساعدنا على الخلاص ولا تشكل الخلاص، وهي تساعدنا على التوصل إلى معنى الحياة ولا تشكل المعنى. المعنى يمكن في عمل يصلنا بما هو خارج الدائرة الضيقة لوجودنا الفردي الضيق». وفي عام ١٩٧٩ تشكلت لجنة البلاغ عن الثقافة القومية وكانت وما تزال على رأسها. ومنذ ذلك الحين أخذت تشمر بحريتها تنمو وتتكاثر بالعمل الجماعي. وفي ٨ سبتمبر ١٩٨١ تجد نفسها من جديد في عربة من عربات السجن متجهة إلى سجن القناطر الخيرية. وترتخي في جلستها داخل العربة «نشوى بإدراك أنني ألح حريتي كاملة غير منقوصة في نهاية الطريق... بعد أن تطلعت طويلاً وأنا أضل الطريق الذي وجهته شاباً، وتطلعت طويلاً لأستعيد بعد أن تطلعت طويلاً، وأنا أفقد ذاتي، وتطلعت طويلاً لأجد ذاتي

وأسترد حريتي، وعلى مشارف السنين. ها أنا أجلس مرتخية في هذه القيل داخل عربة الشرطة. والفسابط يبحث عن سجن يودع فيه السجين. ما من أحد يملك أن يسجنني وحريتي تلوح لي في آخر الطريق كاملة غير منقوصة تنتظر مني أن أمد يدي لأحتويه».

وفي السجن تخوض المعركة الشرسة التي أشرنا إليها في البداية، معركة التفتيش والمقاومة، تتمدد بحزم وحسب للصدام مع مأمور السجن وتسفر منه. وبهذا الصدام وهذه الصغرية «تتجاوز المرأة التي كانت في منتصف العمر، تهرب من الحياة بين دفعتي كتاب». لقد أنضج السجن من جديد وأطلق إمكاناتها الخفية الكامنة، فالسجن يحتل الإنسان إلى المقنومات الأساسية للوجود. والمقنومات حبل على بكمل الإمكانات. وتصبح أرضاً صخرية، وخضراء يائسة بالخضرة، نارا، دما، «لينا توسع الأقدام وخزفا يحكي قدرة الإنسان على خلق الجمال وإعادة خلق ذاته. في السجن تصبح شرساً وجميلاً».

وهكذا بهذا السجن، تعود لطيفة الزيات إلى بدايتها الأولى، فتتصالح مع ذاتها، ومع ما مضى من حياتها، محملة بكل حكمة السنوات الطويلة الماضية، ويكل ما فيها من انتصارات وانكسارات.

على أن هذه السيرة الروائية، لا تتكامل بنيتها بهذا التسلسل الخطي المستقيم الذي عرضتها به، ولا بهذا التركيز المطلق حول الذات، وإنما تتكامل بنيتها السيرة والمسيرة بما يشبه الحركة الحلزونية الإهليلجية التي تتقدم وتعود إلى الوراء لتتقدم من جديد، وتقف أحيانا عند بيت، عند شجرة يأسمين أو شجرة شمش، عند ذكرى قديمة، ثم تعود لتعود وتواصل السير مضيفة إلى ما قامت ببنائها، طوابق جديدة، أو منحنيات أخرى، أو معاني ودلالات ورؤى، لتؤكد موقفها أو لتكشف خبيثاً. إنها لا تستكمل البنية الروائية لحدث أو لموضوع أو لذكرى أو لشعور أو لفكرة في موضع واحد، وإنما يتم هذا الاستكمال عبر المسيرة والمسيرة كلها في أكثر من موضع فيها، ومن أكثر من زاوية، ويكثر من بنية تعبيرية، ويكثر من مقارنته أو مقابلة مع أحداث أو موضوعات أو أفكار أو مشاعر أخرى. إنها بنية أركستراية شبكية تجمع بين العلاقات العمودية والأفقية، الطولية والعرضية، في حركة بنائها. وعندما تدخل لطيفة الزيات السجن عام ١٩٨١، وهي تقرب من الستين من عمرها، تلوح في وجدانها لوحة كاملة متداخلة من اللغات المختلفة في مسيرتها الحية: فتاة العشرينات، فتاة الثلاثينات، امرأة الأربعينات، امرأة الخمسينات، في غمرة الأحداث والمواقف المختلفة والمتعارضة، وتكاد الحركة الأخيرة التي خاضتها في «حملة تفتيش» تكون رداً على بعض المواقف القديمة، أو تصحيحاً لها أو تعديلاً لمساراتها، أو تأكيداً لدلالة من دلالاتها، كلنا تصفي حسابها الأخير مع كل الماضي لتبدأ مرحلة جديدة حاسمة من مسيرتها المتصلة، معبرة عن هذا كله، سواء ما في داخلها، أو ما حوالها، بصراحة غير

وهكذا لا يقف هذا العمل «حملة تفتيش» في ارتباطه بأعمال لطيفة الزيات الأخرى، «الأيام المفتوح» «والشيخوخة»، عند حدود تحرير الذات والانتماء في الكل الوطني الاجتماعي فحسب، بل يشكل أيضا إضافة إبداعية للأدب النسائي خاصة، والأدب عامة في ثقافتنا العربية المعاصرة.

شكرا للدكتورة لطيفة الزيات المبدعة والناقدة والمناضلة، وتمنياتنا لها بسنوات عديدة متجددة مزدهرة بالصحة والإبداع والدفاع الصلب عن العمل والحق والحرية.

مسيوقة في الكتابات الأدبية العربية عامة، سواء كانت كتابات لكتاب أو لكاتبات، ذلك أنها لا تكتب مجرد أدب، وإنما تكتب شهادة عمرها كله، وعصرها كله، شهادة تحرير وانطلاق وصدق كامل مع النفس وتطلع صافٍ إلى تجاوز نفسي يؤهلها لأن تجعل من تحررها الذاتي وسيلة للمشاركة في التحرر الأكبر الشامل، التحرر الوطني والاجتماعي، ولهذا نجد لغة التعبير وأساليبه خالية من كل الزخارف الشكلية، تجمع بين رفيف شعر الأعماق، وجسارة الحكمة الصادرة عن معاناة بشرية حادة وعن صدق شفاف باهر.



«حملة تفتيش» أو أحزان المتمرد

فصل دراج

والمصاومة واللواذ. أمام هذا كله يقف إنسان مهقور يقتش في الوعي وفي الحياة وفي السجن واللاوعي، عن لحظة شغافة يتصالح فيها مع ذاته، ويعرف ذاته وما تريد، ويتعرف على خياره في الحياة، ويكون به راضيا سعيدا.

والذات الباحثة عن تحررها تعثر على ما تريد، وقد اقتربت من الستين. يحصل الفرد على ما يريد ويحقق التبدل والتغير والتحول، ويظل الجمع حيث أراد له التاريخ أن يكون. كان مكر التاريخ لا يسمح للفرد بتحقيق أحلامه إلا بعد أن يبرهن له أن بعضه خاطئ، وأن التحرر المطلوب لا يأتي إلا بعد مسافة زمنية باهظة. يتحرر المثقف دون أن يتحرر الكل الذي كان يربط تحرره به، فتظل السجون قائمة واللاوعي الذي يزيغ الحياة، ويبقى أبداً ذلك الميت القديم الذي يقتات بالأحياء.

«حملة تفتيش» نص نموذجي عن مسألة المثقف النبيل الذي يبدأ مع المجموع كي يحرره، وينتهي وحيدا، بعد أن يكتشف أنه لم يكن حرا، حين كان يقود المجموع إلى الحرية. يتحرر وقد اقترب من الستين، ويبحث، وهو في الستين، عن مجموع جديد يقاتل معه من أجل الحرية. ويعود مكر التاريخ من جديد، لأن المجموع قد تغير، والظروف قد تغيرت، وذلك الوجه الجميل الذي كان لم يعد كما كان تماما. شيء يلكر بمسألة الوعي ولوعة الفزاعة، لأن كل شيء نزيه محاصر بالقبضة والعزلة والوحدة بالضرورة، تتراعى هنا جملة تقول: على المثقف أن يتحمل هامشيتة لا أكثر، ولكن بمعنى بالغ التصديد، لا يبعث المثقف النزيه على الانتصار بل من قول الحقيقة، الذي لا ينتصر بالضرورة.

مع ذلك، فإن هذه الدمية الجميلة، وهي قوام الحياة، لا تحض على الميت أبداً، لأنها في تشبهها بالحقيقة، تنتمي إلى ثقافي طويل. وتحقق في هذا الانتماء بعدين مترابطين: بعد أخلاقي صادر عن متابعة الدفاع عن القيم الأخلاقية والوطنية التي دافع عنها النسق الثقافي الذي ينتمي إليه المثقف، وبعد معرفي قوامه معرفة المعارف التي راكمها النسق، من أجل الاستمرار بها وتقدمها وتطويرها.

وبالإضافة إلى الدفاع عن النسق، أي عن فكر حلم أصحابه بإعادة صياغة التاريخ، فإن الذات التي همش التاريخ أحلامها، تقف في ذاتها متحصنة، مكررة بدرس برومئثوسي جليلة فتشهد على التاريخ، وتكتب

كل سيرة ذاتية مشحونة بالشجن، ونص «حملة تفتيش» لا يخفف من الشجن إلا قليلا، على الرغم من اللقاء الأخير بين الإنسان المتمرد وأراضي الضسوح. وقد يبدو الأسى، للوهلة الأولى، أثرا لهواجس امرأة جاوزت السبعين، حيث الذكريات تعكر مياه الروح، وحيث مرأة الصباح لا ترضي الناظر إليها إلا قليلا. فالوعد المنتظر ذهب، دون أن يرمي إلى المنتظر كل الهدايا المنتظرة. مع ذلك، فإن الأسى الحقيقي يتأتى من وقع آخر، مخبرا عن هشاشة الوجود، ولوعة المثقف كحامل للأحلام، والموقع المنتظر، في قسوته الباردة، هو «التاريخ».

يتكون نص «حملة تفتيش» من تداخل السيرة الذاتية والسيرة الاجتماعية، من علاقة فرد مهقور بالكل الاجتماعي الذي يقهره، ومن سعيه إلى تعدي القهر والوقوف على الأرض سليما ومنتصرا. ومواجه القهر، وهو مثقف وطني لا يفصل بين الفردي والجماعي، يعتقد أن تصدره ينطوي على تحرر الكل الذي يتجاوز، أي ينطوي على تحرر الوطن. والتاريخ يسير كما يشاء أن يسير، راكدا أو متقهقرا إلى الوراء. تاركا الإنسان المتمرد يعضى إلى حيث يشاء. دون أن ينصاع إلى إرادته، والسؤال الذي أثور حوله هو التالي: إذا كان التاريخ، نظريا، يتكون من جملة الصراعات والتباينات والمواجهات بين أطراف متناقضة ومختلفة، فما هو شكل التاريخ الذي يخبر عنه كتاب «حملة تفتيش»؟

للإجابة عن هذا السؤال، ينبغي رصد التناقضات بين الإنسان المتمرد بمعنى الفرد والجمع وتناقضه، وقراءة المال الأخير الذي يفرضي إليه صراع التناقض. تقف في مواجهة الإنسان المتمرد، بمعنى الفرد والجمع، جملة من العلاقات التي تصامره، يقف الاستمرار المباشر الذي يسفك دماء الشباب ويورق الصبغة المنقشة على الحياة. وتقف الأسرة التي تنسج ذاكرة جميلة من الأوهام، وذلك في بيوته رغبة قديمة، يحاصر فيها الميت الحي وبقايا به. وتضيف المؤسسة الزوجية قيادا جديدا إلى القيد القائمة. وتدمج الدولة الموروث القومي وتكائره في الرقابة والإقامة الجبرية والمخبرين والسجون وغلاظة السجن. ويتداخل مع هذا القمع الفيزيائي كله، قمع روحي وثقافي ذاتي، لا ينفصل عن الموروث الثقافي الاجتماعي والأسري، فهناك الجسد المقموع والمقموع الذي يفرضي بصلابه إلى ترب عبياء. وهناك اللاوعي الموروث الذي يبعث بالشفعية ويشدنا إلى خيارات الخنوع

تحتضن إرادة التحدي التي تخبر عن ذاتها في أسلوب باذخ الشباب،
يرد على عمر كاتبه ويهزأ به، كأنما الشباب ألق داخلي قبل أن يكون
عقوداً من الزمن معدودة.

«حملة تفتيش» كتاب يرصد الصور المتبادلة بين مرآة الثقافة
ومرايا اليوتوبيا، مؤكداً أن الألب لا يحيل على الوطن، من حيث هو
تداخل بين أرض وتاريخ، إنما يحيل أولاً وقبل كل شيء على المواطنة،
أي على الإنسان الذي يظل رغم تتابع هوائمه يحلم، عاملاً، بإعادة
صياغة الوطن والإنسان والتاريخ.

سيرتها الذاتية حرة وطليقة، معلنة أن قيود التاريخ المتوارث لا
تستعصي على الكسر أحياناً. «حملة تفتيش» سيرة ذاتية مأخوذة
بفكرة الصرية، تمارس الحرية نظراً وعملاً. بل إن فكرة الحرية لا
تستبين في الكتاب موضوعاً فقط، إنما تفترق مستوياتها كلها. وذلك
يتكون الكتاب طليقاً، يتضمن السيرة الذاتية الناقصة، ومعانيات
تاريخية وأشتات خواطر، وينطوي على رواية جميلة، تقترب في
جوهرها من عمل جميل لنظام حكمت، يدعى بـ«الحياة جميلة
صاحبي»، أو بـ«الرومانتيكيون»، حيث إرادة الإنسان المقيد تلف على
القيد وتكسره. ومثلما يحتضن القصب الماء الرطيب، فإن إرادة الحرية



بنية الخطاب النسوي واستراتيجيات المتابع الكيفي

د. صبري حافظ

يبرز اختلافاتها. وهو أمر أدى إلى تغيير طبيعة السيرة الذاتية نفسها، خاصة في الكتابة العربية التي تنحرف فيها السيرة عادة إلى الهرب من القضايا الإشكالية من خلال التركيز على العناصر الذاتية، واستخدام الكتابة السردية التي تنحو لتقانياتها في كثير من الأحيان إلى تغليب الطابع السردى على لطابع الاعترافى من ناحية، وإلى إبراز دور الذات على حساب بلورة الإشكاليات التي واجهتها.

تهميش الذات

ومن الواضح في هذا الكتاب أن لطيفة الزيات التي تكشف استراتيجيات الكتابة عندها ضيقها الشديد بالحدث عن الذات، ومحاولتها الدائمة لتهميش الأنا الذاتية لحساب الأنا الاجتماعية التي تعي أن أهميتها قريبة تناغصها مع رؤى (النحن) الجمعية وصبراتها، تعي كذلك أن إحالة قصة حياتها الخاصة إلى عمل أدبي له القدرة على الفاعلية والاستمرار يتطلب منها أن تكتفيها، لا في جوانبها الخاصة والضعفية وحدها، وإنما في اشتباكها مع قضايا عامة -هي قضايا الوطن السياسية منها والاجتماعية- وإشكاليات إنسانية كبرى، أو قل فلسفية عويصة، مثل إشكالية الموت ومدى تغلفه في الحياة، وإبرازه لحنودية الإنسان وعجزه، ومع فهمها العام والأساسي، وهو هم الكتابة الإبداعية بالذات. فهذا الهم نفسه يوشك أن يكون الدافع الأساسي لتغيير بنية الخطاب في سيرتها من ناحية، ولاتخاذ الكتابة أداة لدور الموت وإحالة الحياة إلى قيمة، أو على الأقل إلى محاولة تؤكد جدارة الإنسان بها.

ابتعد عن الجفاف

ولا يعني هذا أن قارئ هذا الكتاب سيجد نفسه أمام مجموعة من القضايا أو الأطروحات النقدية أو الفلسفية أو الفكرية الجافة، فإن كانت هناك سمة واضحة لهذا الكتاب فهي بعده عن هذا كله، بالرغم من أن كاتبتها أنفقت كل حياتها الجامعية في دراسة النقد وتدريسه. ولا يعني هذا أيضاً أنك ستخرج من الكتاب دون أن تعرف تفاصيل حياة الكاتبة، لأن تفاصيل حياة الكاتبة -بكل محطاتها المهمة- مرقوشة في ثنايا هذه الأوراق الشخصية، وعلى كل من يريد معرفتها أن يجمع ثمارها المبعثر في الأوراق عن عمله، وأن يعيد ترتيبها

تجدد الدكتور لطيفة الزيات بكتابتها الجديد القيم وحملة تفتيش: أوراق شخصية مفهوم السيرة الذاتية نفسه، وتغير من بنيتها التقليدية حتى يتناسب مع تاريخ المرأة وتجربتها التي تعاني من التمزق والتفتت وغيات الاستمرارية السببية أو المنطقية. وهل يمكن العثور على منطق سببي يبرر ما يدور للمرأة في مجتمعنا -ناهيك عما دار لامرأة جميلة مثقفة ومشغولة بالهم الوطني العام مثل لطيفة الزيات، فقراءة هذا الكتاب المهم تطرح علينا مفهوم الكتابة الذاتية من جديد، حيث يقدم لنا مفهوم الأوراق الشخصية المتناثرة والمتحورة والمكاملة معاً، في مقابل مفهوم السيرة الذاتية التقليدي الذي يتابع فيه الكاتب أو الكاتبة تفاصيل حياته بشكل متسلسل يتماهى فيه الراوي مع الشخصية، أو يفصل عنها، ولكنه يلتزم في جميع الأحوال نوعاً من التسلسل الزمني والتاريخي. وأول ما يطرحه مفهوم الأوراق الشخصية الجديد ذاك هو التحرر من التسلسل الزمني، من أجل بلورة نوع من التفاعل الجدلي الخلاق بين الماضي والحاضر، وبين مراحل الماضي المختلفة كذلك. وثاني ما يطرحه هذا المفهوم الجديد هو فكرة الفجوة وأهمية الفجوات في الكتابة الشخصية. وهي فكرة تنهض على أن المسكوت عنه في الخطاب الذاتي عامة، وفي الخطاب النسوي منه خاصة، لا يقل إصناعاً في كثير من الأحيان عن المصرح به. أما ثالث أبعاد هذا المفهوم الجديد فهو أن السيرة الذاتية للمرأة الكاتبة تتكون حقاً من مجموعة من الأوراق المختلفة التي يمتزج فيها البوح الذاتي بالذكريات بالكتابة الإبداعية، بالمسروعات التي لم تكتمل، بالأسئلة المحاجة التي ترافق الكاتب/الكاتبة في رحلة العمر، بمحاولة البحث الدائمة عن خيط يلم شتات هذا العقد المنثور، وتظل هذه الأوراق جميعها، برغم امتزاجها واختلاطها وحوارها، محافظة على استقلاليتها النسبية، برغم اندراجها في جسم الأوراق الشخصية الواحد.

لكن أهم ما يطرحه مفهوم الأوراق إزاء مفهوم السيرة الذاتية القديم والتقليدي هو الاعتماد على استراتيجيات المتابع الكيفي بدلا من بنية المتابع أو التسلسل السببي في السيرة الذاتية القديمة. وهذه النقلة الكيفية في استراتيجيات الكتابة، وفي طبيعة بنية النص نفسه، تنطوي على استبدال الحوار الجدلي بين مجموعة من الأوراق المتباينة بالترابط المنطقي الذي يعتمد على تماثل العناصر، بدلا من الاعتماد

منذ أن التحقت بالجامعة عام ١٩٤٢ غتاة خجولة تريد أن تداري نفسها عن الأعين، حتى أصبحت في عام تخرجها أول طالبة تنتخب وتصعد في كل مراحل الانتخابات المختلفة لتكون مع طالبين آخرين المثلثين لجامعة القاهرة في السكرتارية العامة للجنة الوطنية للطلبة والعمال، وهي اللجنة التي قامت ما يمكن تسميته بثورة ١٩٤٦ الشعبية في مصر. وكيف تزيجت من زميل لها في الكفاح الوطني، وأخرست صوت قلبها الذي نبض بحب طالب آخر لم يكن ضمن العناصر النشطة في الحركة الوطنية. ثم كيف عاشت مرحلة من المطاردات والملاحقات البوليسية، وقبض على زوجها ثم هرب من الشرطة في أثناء التحقيق، وعاشت معه تجربة الهرب تلك منتقلة من مكان إلى آخر بعيدا عن أعين الشرطة التي ما لبثت أن قبضت عليهم في النهاية، في بيت صغير عند صحراء سيدي بشر في الإسكندرية عام ١٩٤٩. وكيف عاشت بعد القبض عليها تجربة ثرية في سجن الحضرة للنساء بالإسكندرية، وتجربة المحاكمة السياسية التي حكم فيها على زوجها بالسجن سبع سنوات، وحكم فيها عليها هي الأخرى بحكم مع إيقاف التنفيذ، ليظل هذا الحكم الموقوف مطلقا فوق رأسها «كإرصد» الذي يحول بينها وبين الملأ الذي عثرت عليه في الانضراط في الكل، في الثمن الجمعية الوطنية التوافقية للحرر والاستقلال ومستقبل أفضل.

العودة للدراسة

وبعد تجربة السجن والمحاكمة تعود للدراسة، لإعداد رسائلها للدكتوراة التي فرغت منها عام ١٩٥٧، ولكنها تزيجت في أثناء إعدادها لها زوجها الثاني الذي كان أستاذها، وعاشقها في أن. أيقظ فيها الأنثى والمرأة الفرية، وحاول قدر استطاعته أن يجهز على امرأة النضال الوطني، والانضراط في الثمن الجمعية، لكنها ظلت هنالك، وأسفرت عن نفسها في روايتها المهمة الأولى (الباب المفتوح) التي كانت بداية كتابتها لها بعد أزمة العنوان الثلاثي عام ١٩٥٦ هي الخطوة الأولى على الطريق الطويل للخروج من شبكة الزواج الثاني التي أحكم خيوطها حولها. وما إن اكتملت الرواية حتى كان التخلص من هذه الشبكة قد تم، وإن أخذت عملية الخروج منها خمس سنوات كاملة انتهت بالطلاق عام ١٩٦٥. هنا تجسد لنا الأوراق عملية التوازي الضمنية بين الإبداع وتجربة التخلص من برائن الشباك التي ينصبها الواقع من حولنا. وكيف أن عملية الإبداع نفسها هي التجلي الأكمل لهذا التخلص المرتجي، ليس فقط لأنها تباور وهي التخلص ذاته وترسم طريقه، ولكن لأن تحقيقها نفسه يكشف عن حقيقة القوة الكامنة في مبدعها أو مبدعته في هذه الحالة، ويمنحها القدرة على تحقيق هذا التخلص.

عملية ترميم

وما إن يتحقق خلاصها من شباك الزيجة الثانية حتى تبدأ عملية

بالشكل الزمني المعروف، لأننا نعرف من الكتاب أنها ولدت في ٨ أغسطس عام ١٩٣٢، في بيت قديم عريق في مدينة مدينا، وأنها شهدت في طفولتها عواصف التغيير وهي تهب على البيت، وتقال من مكانة الأسرة الاجتماعية، وأنها نمت على قصص جدتها وتواريخها التي كانت توفى من فرط غرابتها أن تكون نوعا من الحكايات الفرية والقصص الخرافية. وأنها تعاملت مع الموت منذ بداية صباها، فقد اختطف جدتها عام ١٩٣٤ ثم جنيتها عام ١٩٣٥ ثم والدتها عام ١٩٣٦، هكذا وقبل أن تبلغ الثالثة عشرة طقت هذه الضربات الثلاث من الموت الذي أخذ أقرب الناس إليها. لكنها عاشت كذلك تجربة قاسية أخرى مع الموت وهي في الحادية عشرة من العمر عندما شاهدت الشرطة تطلق الرصاص على متظاهرين في عمر الورد، كل ما فعلوه أنهم عبروا عن حبهم لوطنهم وطالبوا له بالحرية. ففي عام ١٩٣٤ وهي طالبة بالمنصورة شاهدت من شرفة منزلها الشرطة وهي تردي أربعة عشر قتيلًا من المتظاهرين. هذا الموت العام بالجملة وغيلة هو الذي أجهز على الطفلة في داخلها وهي لا تزال في شرخ الصبا. فقد دفعها مجزرة المنصورة التي اقترفتها حكومة محمد محمود ذات القبضة الحديدية إلى الانشغال باللهم منذ هذا الوقت الباكر، أو على الأقل الانجذاب إليه. صحيح أنها تعزى لأخويها عبد الفتاح ومحمد فضل إرهاب وميها المبكر باللهم العام، ويقاظ شفقها المبكر بالأدب، لكن كتابة هذه التجربة وبالشكل الذي سجلتها به يؤكد لنا أن لها دورا مهما في حياتها، لأنها أقامت تلك الصورة الضمنية بين الموت العام والموت الضمني الخاص، بين عموم الوطن وهواجس الذات الفردية. وظل الموت أحد المشاغل الأساسية أو الضغوط الجوهرية التي يتكون منها نسج هذه الأوراق الشخصية. فيه تفتتح الكاتبة أوراقها وهي تعرف حقيقة التهام سرطانه لجسد أخيها الأكبر، وتخفي هذه الحقيقة من بقية الأسرة حتى تحمي أخاها الذي نجا بالكاد من جلطة في المخ، وأختها التي فقدت زوجها قبل عام. هذا الموت الخاص هو الذي يعطي سردنا لتجاربها مع الموت العام، سواء في مجزرة المنصورة صبية، أو في مجزرة كوبري عباس شابة، بعده العميق، لأنها وهي تتعمق تجربتها مع موت أخيها، تفنينا عن تكرار الشيء نفسه مع تجربتها كعضو في اللجنة الوطنية للطلبة والعمال وزعيمة المظاهرة التي فتحت فيها حكومة إبراهيم عبد الهادي الكوبري على طلاب جامعة القاهرة، وانتظارها على الشاطئ لانتشال الرفقي وف جثثهم في علم مصر الأخضر، حتى يرفعوا العلم غرقى كما رفعوه أحياء في تلك المظاهرة المشهورة التي ارتفع فيها شعار (رفع العلم يا عبد الحكم)، نسبة إلى شهيد الحركة الوطنية والطلاوية الشهير عبد الحكم الجراحي.

مرحلة السجن والنشاط الوطني

ويعرف قارئ «أوراق شخصية» كذلك كل ما جرى لصاحبته

تريد أوراق لطيفة الزيات الشخصية أن تقدمه لنا، وإلا لرويتها بطريقة الصورة الذاتية التقليدية، وما كيدت قارئها عناء تجميع أشلاء تلك الصورة الممزقة ووضعها معا في تسلسلها الزمني من جديد. فعا الذي نقوله لنا بنية النص التي عمدت الكاتبة إلى تغليط أوصالها؟ وما هو الهدف من ترك الفجوات؟ ومن السكوت عن مناطق كثيرة من تجربة حياتها الشخصية؟ ومن إعادة ترتيب الزمن وإخضاعه لعوامل التقديم والتأخير؟ ومن المزج بين مرق الحياة ومرق الأعمال الأدبية التي لم تكتمل، والتي شاعت تلك الحياة الممزقة أن ننسجها إذا ما كتبت -كما هو الحال في مذكرات سجن الحاضرة، أو قبل أن تكتب- كما هو الحال في المشاريع الأدبية المتعددة؟ وما هو السر في استخدام الصوت المزدوج الذي يراوح بين الإفضاء بضمير المتكلم والحديث عن بطله الأوراق بضمير الغائب، والحرص معه على الانفصال عنها بدلا من التماهي معها؟ وما هي دلالات هذا الترتيب الحاذق للأوراق؟ وما هو المنطق الذي يخضع له تتابعها؟ هذه الأسئلة هي التي تقودنا إلى استراتيجيات التتابع الكيفي التي ما إن يهتدي القارئ إلى سرها، ويكتشف مفاتيحها، حتى تنهل أمامه كل أسرار هذا النص الخصب المعطاء، وكل خصائص الخطاب النسوي الجديد.

ترميم ما تركته هذه التجربة عليها من آثار، وكفكفة ما خلفته من جراح. وتشاء المصانفات أن يتم الطلاق عام ١٩٦٥، وتجيء بعده بعامين هزيمة ١٩٦٧ اللوية التي تحيل إعادة النظر الشخصية في كل ما جرى لها خلال هذا الزواج الثاني، إلى إعادة نظر شاملة في كل ما جرى للوطن كله، بعد زلزال الهزيمة الرهيب. وبلغت إعادة النظر هذه ذروتها بعد صدمة الموت، موت الأخ الأكبر عام ١٩٧٣ التي توافقت مع حرب ٧٣ هي الأخرى، وبعد تكريس الهزيمة باتفاق كامب ديفيد، عندها كان الجواب على هذا كله هو نوع من إثبات أن الأرض كروية والعودة إلى النضال السياسي التي بدأت رحلة الوعي بالذات ويلورة دورها في ساحته. وكان هذا هو ما قادها إلى السجن مرة ثانية عام ١٩٨١، سجن القناطر هذه المرة الذي بدا لها وكأنه تجلٍ جديد من تجليات سجن الحضرة القديم في الإسكندرية.

بنية النص

هذه الرحلة -رحلة الحياة في الزمن- نعرفها كلها من هذه الأوراق الشخصية. لكن معرفة رحلة تلك الحياة في الزمن ليس كل ما



١٩٩٠

لطيفة الزيات تفتش عن نفسها في زنزانة

سهام بيومي

طال حرمانها ... لحظات الياس والانكسار ومحاولات تجاوز تناقضات حياتها والتوحد مع الآخرين الذي يصل مداه بخولها السجن عام ١٩٨١ وهي في الثامنة والخمسين من عمرها، حيث تمارس النقد الذاتي وتستعيد مراحل حياتها وتجاوز تناقضاتها متوحدة مع الذات.

والكتاب ينقسم إلى جزأين، الجزء الأول منه «أوراق شخصية»، كتبتها في فترات ومناسبات مختلفة من حياتها، غير مرتبة ترتيباً زمنياً، وتجود أوراقاً متناثرة، لكن قراءة الجزء الثاني «حملة تفتيش» التي كتبتها في أثناء السجن في ١٩٨١، تلقي الضوء على هذه الأوراق، فنجدها شديدة الترابط والدلالة.

في حوار أجريته معه قبل نشر الكتاب وبعد الانتهاء منه، قالت الدكتورة لطيفة: «العمل يدخل فيه عنصر السيرة الذاتية، وهو ليس بالسيرة الذاتية، فهو يتصور حول نقطة واحدة في حياتي، رخط من خطوطها، ولا أريد أن أبالغ في أهمية هذا الخط، لكنه أهم خط في حياتي، إذ يتعلق بالرغبة في الحياة، والإقدام عليها، والحياة في فترات مختلفة، وهذا صراع رئيسي من صراعات حياتي، تجلى في اختياراتي الشخصية، كما تجلى في اختياراتي السياسية، لحظة وجدت فيها نفسي قادرة على مواجهة الذات، وتتربط حركة التفتيش النفسية التي أواجه فيها ذاتي بأخطائها مع حملة تفتيش حقيقية تتم في السجن، تشعير على أثره الشخصية بالتحقق والتصالح مع الذات والتصالح مع التراث».

فما الذي كانت الدكتورة لطيفة تفتش عنه في «عماقها؟ وتلك الرغبة في التجاوز المتصاعدة مع الرغبة في الحياة نفسها، وهي تتحدث عن هذا الخط من حياتها، وبالتحديد زواجها من الدكتور رشاد رشدي الذي مثل انتحاراً معاكساً لسيرة حياتها، ويبدو متناقضاً كل التناقض مع ما كانت تشهده وتسمى إليه، وإذا كانت الدكتورة لطيفة تقول إن ذلك أحد خطوط حياتها، ففي الواقع يصعب فصله عن الخطوط الأخرى التي تشكل نسج حياتها كاملاً وهي تسعى من خلاله لحل تناقضاتها، تماماً مثلما فعلت «ليلى» بطلة روايتها «الباب المفتوح»، وهي تسعى كفتاة من الطبقة الوسطى المصرية لكشف الجوهرية والزائف في قيم تلك الطبقة.

تبدأ الدكتورة لطيفة أوراقها بالحدث عن البيت القديم، وهي

خاضت الدكتورة لطيفة الزيات في حياتها تجربة السجن مرتين، يفصل بينهما اثنتان وثلاثون عاماً، وتزوجت مرتين، تفصل بينهما بضع سنوات من الزمن ومسافات شاسعة، المفارقات، وقدمت عدة أعمال أدبية يفصل بين أولها وآخرها رؤية ربع قرن من الزمن. وتقول أيضاً في سيرتها الذاتية، رغم أنها عاشت طوال عمرها منتقلة في بيوت عديدة، بحكم عمل والدها المتنقل في طفولتها، وبحكم مطاردات البوليس لها وزيجها الأول في شبابه، ويصرى البحث عن الأفضل في أثناء زواجها الثاني، وبحكم تحولات حياتها فيما بعد، إن هناك بيتين فقط هما اللذان شعرت فيهما بالمعنى الحقيقي للبيت، رغم اختلاف كل منهما تماماً عن الآخر.

ورقم اثنين في حياة الدكتورة لطيفة الزيات ليس مجرد رقم للمصادفات، فحول هذه الثنائيات «البيت، الزوج، السجن، الإبداع»، تتصور حياتها، ويبين كل منها نحتت سرعات حياتها.

وكتاب الدكتورة لطيفة الذي صدر عن سيرتها الذاتية بعنوان «حملة تفتيش: أوراق شخصية» هو أسلوب فريد وجديد في صياغة السيرة الذاتية لواحدة من أبرز المثقفات العربيات، مارست العمل العام النضالي منذ فترة مبكرة من حياتها، وارتبطت بقضايا وهموم الوطن، تكشف فيها عن تضامر العام والخاص، وتمارس النقد الذاتي وتعريه الذات والفوس في أعماقها، وكشف الصراعات الدائرة فيها بشجاعة، وذلك من خلال لغة نفاذة موجبة، تتوالى فيها صور مختلفة من حياتها ومراحل عمرها، من الطفلة الصغيرة التي تفتحت عينها على الحياة في بيت الأسرة الكبيرة في ندياء، إلى الصبية التي شهدت المظاهرات ضد الاحتلال بمدينة المنصورة، حيث أقامت أسرته الصغيرة، ورصاص الإنجليز يخرق صدر المتظاهرين، إلى الفتاة التي شاركت في النضال ضد الاحتلال في فترة من أحصب فترات الحركة الوطنية المصرية عام ١٩٤٦، حيث تم انتفاها في اللجنة الوطنية العليا للعمال والطلبة، حين فتحت قوات الاحتلال الكويتي في أثناء المظاهرة واصطادت الطلاب بالرصاص على صفحة النيل التي امتزجت بدماهم، وظل يوم ٢١ فبراير ١٩٤٦ حياً في وجدان العالم باختياره يوم الطالب العالمي، ثم الشابة التي غنت لضموب الشرق في صحراء سيدي بشر بالإسكندرية، ثم المرأة التي اكتشفت بداخلها الأنثى التي

أسيوط، حيث نقل جثمانه من الصعيد إلى أقصى الشمال في نسياب بلنته لينفن فيها، وهل الإجابة هي ما دفعها لاستعادة صورة هذا البيت في أثناء احتضار أخيها عبد الفتاح؟

لا تتعرف على ملاح أسرته الصغيرة في البيت الكبير، سوى في ملاح أبيها، وحين تتحدث عن أسرته الصغيرة يكون ذلك في منزلهم بمدينة المنصورة، حيث انتقل إليها أبيها بحكم عمله، بصحبة أسرته الصغيرة، وفي المنصورة تتفتح عينها الصبية على المظاهرات ضد الإنجليز، حين تتحول الشوارع إلى خنادق، ورمصاص البوليس يردي أربعة عشر قتيلا أمام عينيها، ويتفتح وعيها على هذا الواقع واهتمامات أخويها بالسياسة ومشاركتهم في المظاهرات وتأثرها بهما تأثرا كبيرا.

قالت في حديث معها إن أسرته كانت وفدية، وتعودت أن ترى الأسرة تقيم سراكفا كل عام في نكري، سعد زغلول، لكن بعد أن وقع الوفد معاهدة ٢٦ مع سلطات الاحتلال الإنجليزي اختار أخوها وهي طريقا آخر.

وإذا كان البيت القديم هو ميراثها وقدرها، فالبيت الثاني في حياتها هو حلمها واختيارها، وهو البيت الذي عاشت فيه مع زوجها الأول الذي ارتبطت به في بداية حياتها، وهو رفيق نضال حيث كان زميلا لها بالجامعة، وعضوا معها باللجنة الوطنية للعمال والمطلة عام ١٩٤٦، كان هذا البيت في صحراء سيدي بشر بالإسكندرية «التي لم تعد صحراء»، في هذا البيت يملأه التي تستعيد دوما، شجرة المشمش الزهرة والبركة الفضية، غنت للربيع ولشعوب الشرق تستعشها أن تتهض وهي تضرب العصي بحذائها، كان هذا البيت تجسيدا لحلمها الذي أفتريت عنه بعد ذلك في رحلة حياتها والهاجس الملح الدائم في مراحل حياتها المتلاحقة، ظلت تغفقه وتبحث عنه، وهي تحاول أن تستعيد قدرتها على الاختيار، إلى أن استعادت على نحو آخر وهي في زنزانة سجن القناطر عام ٨١، على المستويين العام والخاص.

هل كان البحث عن هذا البيت هو حلمها الليلي المكرر الذي لازمها لفترة طويلة من حياتها، ولم يرحل عنها إلا منذ سنوات قليلة كما تقول.

«أجد نفسي ليليا في فندق غاية في الفخامة والارتفاع أو في سفينة ينطبق عليها نفس الوصف، حافية أو بعباس داخلية، أو أي وضع استنكره لنفسي، ألف وأور سعيا للعودة إلى غرقتي، أعبر معرا مشابها بعد مجموعة من المعرات المتعددة المتشابهة، وبورا بعد دور من الأنوار المتعددة المتشابهة، ولا أجد غرقتي أبدا، وأستيقظ من النوم وأنا على حافة السطح على وشك السقوط في هاوية، أو في الماء».

وما بين الرغبة في استعادة البيت القديم بمنزله الذي انتهى

الأوراق التي كتبتها في مارس عام ١٩٧٢، في أثناء احتضار أخيها الأكبر عبد الفتاح، وهو الذي تولى تربيتها بعد وفاة أبيها وهي صبية، تقول: «تتوقف مع موته سيرتي الذاتية»، والحقيقة أنها لم تتوقف، ولكن كانت هناك مرحلة كاملة تطوى من حياتها بموته، كانت تردد خلالها أصدااء البيت القديم الذي نشأت فيه، والذي وجد قبل ميلادها بزمان طويل، حيث بناه جد أبيها، ثم أصبح بيتا لجدها وبعد ذلك لأبيها وأخوته، كل جيل منهم عاش في نفس البيت حياة مختلفة عن سبقه، كان البيت نفسه يتحول في كل مرحلة من حال إلى آخر، من الأبنية والمعمار والإضافات، وشهدت في شيخوخته هذا البيت وهلمه، حتى يصعب عليها تحديد مكانه الآن.

وحكاياتها عن البيت تصفها بأسلوب ساهر، يمتزج فيه الواقع بما يشبه الأساطير، فتقول إنها في هذا البيت استمعت إلى حكايات جدتها، وهي نوعان من الحكايات «حكايات الجن والعفاريت والشاطر حسن»، وحكايات عن طفولة أبي وشبابه، اقتضائي النوعان من الحكايات نفس المجد في التلقي للقصص الروائي الذي يسميه الناقد الإنجليزي كول ريدج بإيقاف عامل عدم التصديق، ويصعب عليّ التوفيق بين الحياة التي تسبقها جديتي على البيت القديم والحياة التي أعرفها، ويستحيل عليّ التوفيق بين أبي الذي يملئ على البيت الهدوء بهونه المطبق، وبين الشاطر حسن ذاته بشقاوته وشيطنته وحب الحياة.

فالزمن نفسه يصبح عامل عدم تصديق - وهو غير الصدق - إزاء عالم انتهى، وأصبح الحديث عنه أشبه بالأساطير، وتصبح محاولة استعادة هذا العالم الذي انتهى مثل محاولات جدتها التي تحطمت مراكبه القديمة - التي لم تستطع مجازاة العصر وتطوراته - على شاطئ ميناء نسياب، وهو يتحرك ككون كيشوت ضد حركة الزمن وتطوره، ويتحطم مراكبه تبدأ النهاية لهذا البيت الأبوي بسرته الممتدة، وعلاقاته الاجتماعية المتشعبة، ونهايته المحترمة.

ينشط لدينا عامل عدم التصديق حين تلفظ الدكتورة لطيفة خيط الحديث عن البيت القديم من جدتها، بهذا الفيز من المشاعر الجارفة، فهي تحكي عن مرحلة من معمرها لم نضهدا فيها، منكما لم نضهد في طفولة أبيها، وتتل المشاعر المرتبطة بهذا البيت هاجسا تردد في حياتها، وينتهي بموت أخيها عبد الفتاح الذي كان بمثابة الأب لها، أي آخر خيوط المرحلة الأبوية في حياتها بما تبقى من الأسرة الأبوية الممتدة التي شهدها هذا البيت القديم «بيت يوحى بالفخامة والضياع والانزعزال، في نفس اللحظة التي يوحى فيها بالانزهاص إلى حد الاختناق».

وتتساءل في موضع آخر، لماذا ارتبط هذا البيت في ذهنها بالموت؟ فمن سياق الأحداث لم نضهد فيه حالة وفاة، وحتى وفاة أبيها كانت في

واستعادة البيت الجديد «الحلم» والاختيار، سارت سفينة حياتها متراجحة، ومعها تحطمت أوهامها مثل سفن جدها، وتبرك وهي في زنازنتها بسجن القناطر أن البيت الذي تنشده هو البيت الذي صنعتها بالقدرة على تجاوز العثرات والتناقضات، حتى لو كان هذا البيت زنازنة ضيقة.

وحسبت أن آخر رباط انقصم بينها وبين البيت القديم وسقطت في منتصف الطريق، ولم تدرك يوم وقعت في الحب وتزوجت زوجتها الثانية أنها عادت إلى حضانة الأب وإلى البيت القديم.

في أوزانها التي كتبتها عام ٦٧ عن لحظة الانفصال عن زوجها الثاني الدكتور رشاد رشدي، والتي تمت قبل كتابة الأوراق بعامين، قال لها في محاولة أخيرة لإثباتها عن قرار الطلاق، وهو القرار الذي توصلت إليه بعد فقدان القدرة على القرار والشلل التام في حياتها على مدى ثلاثة عشر عاما «لكنني صنعتك».

فقد كانت تبدو للأخريين المحيطين بهذه الزيجة، امرأة ناجحة ومبهررة بكل المقاييس، ومن وجهة نظر زوجها أيضا الذي كان إبهار الآخرين هو هدفه، وهو ينتقل بها من بيت إلى بيت بدعوى الأفضل، كانت هي وحدها التي تشعر ماذا يعنيه هذا الشكل من النجاح والإبهار لامرأة كانت في الواقع مخربة من الداخل، وتحاول أن تستعيد قدرتها على الحياة والاختيار. لم يكن انتقالها مع زوجي الثاني من بيت لبيت اختيارا، لعلني أضعت القدرة على الاختيار والقدرة على الحركة والعمل لمدة طويلة».

كل ذلك يبدو مجرّدا قويا لهذا الطلاق، أما مجبرات هذا الزواج نفسه، فذلك هي البؤرة الصراعية التي فجرت الصراع الرئيسي في حياتها، والخيط الرئيسي الذي نسجت حوله هذه السيرة، ليس في الزواج في حد ذاته، ولكن الظروف التي أحاطت به وبفجرتها لهذا الاختيار، والشلل الذي أصاب حياتها على مدى ثلاثة عشر عاما.

الفئة الضعولة التي كانت تخجل من استدارات الجسد، لم تكن تصور حين طرقت أبواب الجامعة في الأربعينات أنها في سنوات قليلة سوف تكون زعيمة تحملها الجماهير على الأعناق وتخطب فيهم، وهي أيضا تنتظر عند كوبري عباس لتلقى جثث زملائها وتلفها بالعلم، وهي لا تكاد تنعم بالاستقرار فيما بعد، وهي تنتقل مع زوجها الأول ورفيق نضالها من بيت إلى بيت، بعد أن شمع بيتها في سيدي بشر، هذا الزوج الذي ربطها به نوع من الحب الصوفي ورققة النضال.

وها هي تكتشف فجأة الأثني بداخلها، الأثني التي تجاهلتها طويلا حتى تمردت على الصرمان وهي تدفع بنفسها إلى الجوع، حين اكتشفها زوجها الثاني وهو يرسم لها صورة هذه الأثني، ويصنع الإطار الذي وضعها فيه، «في البداية استبعدت الصورة، ثم ما لبث الاستبعاد أن تحول إلى استبعاد».

«- لماذا تزوجت أصلا؟

سألني أستاذ لي عقب الطلاق.

«- كان أول رجل يوقظ الأثني في».

الشابة التي جرفتها الموجة الثورية، لم تنح لها فرصة التأمل والإدراك المتناقضات داخل الأشياء في سعيها للبحث عن المطلق، وهو معنى مجنون كما تقول، في عالم يتسم بالنسبي، بحيث أصبح المطلق هو قرين الموت كما وعت هي فيما بعد.

سألته في حوارها معها عن الفارق بين الدكتوراة لطيفة الزيات وليلى بظلة رايتهما «أبواب المفتوح»، فقالت الدكتوراة لطيفة: «لطيفة كانت زعيمة في الجامعة وقت أن كانت ليلى تحب، لطيفة الزيات أسعد حطا من ليلى، فلم تمر بالتناقضات التي مرت بها ليلى حتى تتحقق مع ذاتها وتجدد مع نفسها، ولم تستغرق من الوقت مثل ليلى لحل تناقضاتها، فقد حملتني الحركة الجماهيرية في لحظة نادرة تبدو فيها كل التناقضات وقد تصالحت. هذا لم يتوافر ليلى للفئة العادية التي أخذت من الوقت طويلا حتى حلت تناقضاتها».

هكذا يبدو الأمر وقتها، لكن في الواقع فإن التيار الثوري الجارف الذي حل هذه التناقضات وقتها قد جعلها تبدو مرة أخرى مع موجات الجزر. وهما في المرأة في منتصف العمر وقد حصلت على الطلاق تحاول أن تستعيد ذاتها، وتتضافر هذه المحاولة مع محاولة استعادة علاقتها بالعالم، بعد أن مارس سراع الذات خلال فترة زواجها الثاني، ومن أجل هذا كتبت أصلا لم تكتمل وقتها وأوراقا لم تنشر، باستثناء رواية «أبواب المفتوح» التي قالت إنها أرادت أن تمسك برؤيتها لهذه المرحلة قبل أن تكلت منها.

تعيش أحداث نكسة يونيو ١٩٦٧ ومررت عبد الناصر وانتصارات أكتوبر، تشع برغبة حميمة في التواجد وسط الجموع والالتحام بها في أثناء عرض دراما موسيقية عن انتصارات أكتوبر، وتذهب لمشاهدتها أكثر من مرة في القاعة التي تزدحم يوميا بجموع المشاهدين، ثم تدهمها وتدهمهم الأحداث السياسية المتلاحقة، وتقود بعد زيارة القدس ٧٧ مجموعة من المثقفين ليؤسسوا لجنة الدفاع عن الثقافة القومية عقب توقيع الاتفاقية في ٧٩.

وولقي القبض عليها عام ١٩٨١ ضمن الحلة الواسعة التي شملت عناصر عديدة واتجاهات عديدة من الحركة الوطنية، ويرافقها مجموعة من زميلاتها، ويعودتها للسجن تستعيد بالكامل تلك المرحلة من حياتها التي دخلت فيها سجن الحضرة بالإسكندرية منذ اثنين وثلاثين عاما، حيث اعتقدت المرأة الشابة في بداية حياتها وهي تدخل السجن أنها مستعدة «دأ المرأة في الثامنة والخمسين من عمرها، تعرف أنها غير مستعدة، وأن عملية الاستعداد كالتنفس لا تتوقف، وإادة الاستعداد

الزنزانة، وتترك ببصيرة نافذة وخبرة سنوات العمر الطويلة أن تفتش الذات هو الأصعب، وهو التحدي الحقيقي، وأن أداته التي لا أداة غيرها هي الصدق مع النفس والآخرين والشجاعة في مواجهتها، بدرجة يهون معها أي تفتيش آخر، حتى لو كان مسلحا بالعنف والقهر أو القيم الزائفة في حياتنا، فهو ان يחדش حتى السطح. تمية للدكتورة لطيفة الزيات على هذا العمل الرائد في تناول السيرة الذاتية الذي نأمل أن يفتح المجال أمام تجارب ثرية لرائدات ومتقفات على امتداد وطننا العربي، يضيف الكثير إلى رصيد وخبرة المرأة المصرية والعربية أمام التحديات التي تواجهها، وتحية لكل تلك القدرة على التجاوز.

التي لا أداة غيرها هي القدرة على التفكير والتمييز بين الخطأ والصواب، وتلك النواة الصلبة التي لم تفقدها خلال تحولات حياتها.

وبرؤية نقدية نافذة ولحظات صدق مع النفس تبدأ الدكتورة لطيفة داخل السجن في ٨١ حملة تفتيش، تستحضر معها الطفلة والصبيبة والشابة والمرأة في مراحل مختلفة من عمرها، تتوحد معهم جميعا، بقدرة على مواجهة الذات بمرسوخة، وتدرك معها أن حياتها لم تكن حلقات منفصلة، بل سلسلة متصلة متتالية، مترابطة ومتلازمة في سياقها.

وتتلازم حملة التفتيش الشخصية مع حملة تفتيش بوليسية داخل



Al-Naba

لطيفة الزيات كما رأيتها في «أوراق شخصية»

ياسين الشيباني

إيمانها بالقيم المطلقة حتى بعد أن اكتشفت لأول مرة، ورأت رأي العين، أن لا شيء كامل، ولا شيء مطلق في هذه الحياة: «... أصبح من المستحيل عليّ أن أرى في أي إنسان أيا كان، الجمال المطلق والكمال المطلق...» (ص ٥٦)، ولكنها تمرد فتشكك في هذه القناعة في مواضع أخرى من الكتاب، والواقع أن ذلك شيء طبيعي، فالإنسان - كل إنسان - لديه دافع غريزي ضامن في السعي نحو الكمال المطلق، وربما كان هذا الدافع الغريزي هو سبب كل هذا التطور الدلّ في القيم والمفترعات التي ينشر بها العالم من حولنا.

ولا نستطيع أن نجزم - على وجه اليقين - بما يعثله «البيت الكبير» في دمياط (بيت الكاتبة) من قيمة بالنسبة إليها... هل هو أثر مادي عبارة عن أطلال قصر قديم، أم هو رمز لوطن؟ كان شامخاً وقوياً ورأساً ثم جرت عليه عوادي الزمن فصار متصدعاً مهدداً بالغراب والانهيار: «... كان معمار البيت الذي بعيت عليه، غير معمار البيت الذي وهى عليه جدي، إذ عجز عن بناء بيت مستقل لكل من أبنائه، كما فعل أبوه، واضطر أن يضيف إلى المباني القديمة مباني جديدة بلا تخطيط... ومن ثم جاء المعمار الذي وعيت عليه جامعا للأضداد موحيا بالفخامة والضياع والانعزال في نفس اللحظة التي يوحى فيها بالانزحام إلى حد الاختناق...» (ص ٢١).

أما القيمة الأكثر سما عند لطيفة الزيات، والأبعد أثراً في حياتها وكتاباتنا، فهي إيمانها القوي بالعدل والكرامة الإنسانية، وما يفرع عن هذه القيمة من قيم أخرى لا تقوم إحداهما إلا بوجود الأخرى، وهي قيم الحرية، والمساواة، بكل ما تعنيه من استقلالية الرأي والإيمان بقدرات الذات. ومن اعتقادها الراسخ بهذه القيم، استمدت لطيفة الزيات عزيمتها التي لا تلين في رفض الظلم وتحملت معاناة السجون وقلق المطاردة بشجاعة تستحق الإعجاب.

إيمانها بالعدل، والحرية، والمساواة شكل أساساً متيناً لموقفها من القضايا الوطنية، وهنا يتسنى لها ترجمة إحساسها المزمّن «بأنها جزء من المجموع أو من الكل»، إلى ملوك وطني وضال متصل، في سبيل إعلاء القيم التي تؤمن بها، وفي سنن مبكرة جداً، استيقظت فيها الضجاعة والجراة لرفض ومواجهة كل ما هو ظالم وقهري وهدم الهروب منه: «... لماذا يتحتم عليّ كل مرة أن أهرب؟ لماذا أسعى كل مرة، أن

تكشف «أوراق شخصية» عن تجربة إنسانية غنية، لامرأة بالغلة الحساسة في قمة نضجها العرفي، كما تكشف عن كاتبة تمتلك كل أدوات الكتابة الإبداعية، كاتبة غير عادية، متمردة على كل ما هو زائف وغير حقيقي، رافضة للجهل، وناقمة على القهر الاجتماعي، ومناضلة ضد القمع السياسي، وساخطة على كافة أشكال التخلف والامتهان لكرامة الإنسان.

أما ما ندفعني حقيقة لأن أكتب هذه الخواطر السريعة عن كتابها «أوراق شخصية»، فهو قناعتي الكاملة بصحتها ووضوحها، وهو ما يعكس إيمانها الراسخ والعريق بالقضايا التي تدافع عنها. وهي قضايا لا نملك، ككثاس متحضرين ومطلعين إلى الأفضل، إلا أن نشرحها إياها، وتتعاطف معها بقوة أيا كانت خلفياتنا الفكرية أو السياسية أو حتى العقائدية.

والخواطر التي أحب أن أشرّككم فيها، ليست بحثاً أدبياً ولا ينبغي أن نقيم على أنها كذلك؛ كل ما في الأمر أنني وجدت نفسي مشغولاً بصديق الكاتبة وبأسلوبها فكانت الانطباعات التالية:

يبين أن المحيط الأسري الذي عاشت فيه لطيفة الزيات، كان له إسهام جوهري في تكوين شخصيتها، وتشكيل المبادئ والمثل التي تؤمن بها. إن سوء الواقع الاجتماعي قد دفع بها إلى البحث عن الأفضل، عن الكمال والإيمان بالمطلق. كما أن الجهل والركود قد دفعا بها إلى البحث عن المعرفة: «... كتبت أنفله على معرفة المجهول، تحركتي رغبة دائبة في استكشاف آفاق جديدة ومجالات جديدة للحياة...» (ص ٤٢).

ومن البداية، تصرّح لنا الكاتبة بانتمائها. إنها تنتمي إلى المجموع، وتحس باستمرار أنها جزء من شيء آخر كبير يفوقها قيمة وأهمية: «... ما أردت دائماً، وما زلت أريد: أن أصبح جزءاً من الكل...» (ص ٤٦). وتكشف بعد ذلك أن ذلك الشيء الكبير والمهم هو مجتمعتها أو وطنها، وهي مهتمة به لدرجة الرغبة في التوحد معه كقيمة عليا مطلقة: «... وكان الحب بالنسبة لي يتساوى والرغبة في التوحد مع مطلق من المطلقات... كان يساري الرغبة المحركة في الضياع في الآخر، في التواجد من خلال الآخر، في فقد الأنا وهوية الأنا والتحرر من جسد الأنا... والتوحد مع الآخر...» (ص ٥٤ و ٥٥). وقد ظلت على

أنسى؟ لو وقفت، لو فتحت عيني على اتساعهما، لو رأيت وسمعت، واستوعبت في ذكريتي وجوداتي كل تفصيل من تفصيلاتها، لصرت إنسانة أفضل، أقدر أن أحب وأن أكره» (ص ٥٠).

كان قهر السلطة هو الذي أيقظ فيها كل القيم النبيلة التي أمنت بها، وكان مقتل أربعة عشر متظاهرا برصاص الشرطة أمام عينيها أمرا رهيبا وفظيما، بحيث لا يمكن تجاهله أو نسيانه. وهذا الموقف هو الذي جرها جرا إلى ساحة العمل الوطني، وانتزعها من أحلامها وطفولتها: «... أنتفض بالشعور بالعجز، بالأسى، بالقهر، ورصاص البوليس يردي أربعة عشر قتيلًا من المتظاهرين... وأنا أصرخ بعجزني عن الفعل، بعجزني عن النزول إلى الشارع لإيقاف الرصاص ينطلق من البنائين السوداء - هذا الموقف- أسقط الطفلة عني، والصيبة تبلغ قبل أن ألوان البلوغ مشخنة بمعرفة تتحدى حدود البيت لتشمل الوطن في كليته، ومصيري المستقبلي يتحدد في التو واللحظة، وأنا أدخل باب الالتزام الوطني من أقدس وأصف أبوابه... يضمنيني الرجوع ولو قليلا عنه، ويحلمني هذا الرجوع الشعور بالإثم، ويضدني اختناق صوتي حين يفتتح، ويحسوني رجاء لا يبين أن أظل قادرة على قولة: لا لكل مظالم الدنيا...» (ص ٥٩). وهكذا تحولت «الطفلة إلى الصبيبة، تتعرف على الشر مجسدا على مستوى النولة.» (ص ٦١).

لا تسمح المعلومات التي ذكرتها لطيفة الزيات عن زيجتها الأولى؛ أو الثانية، بتكوين فكرة متكاملة عن طبيعة حياتها الأسرية الخاصة مع «أزواجها»، ولعلها - ربما من عمد- قد أغفلت كل ما هو شخصي وخاص، كأنها تريد أن تقول لنا إنها أمينة على أسرار حياتها الخاصة، لأنها لا تتعلق بها وحدها بل بحياة أشخاص آخرين، وإن كانوا قد خرجوا من حياتها، إلا أنها منية لهم بواجب المحافظة على قدسية الأسرار التي تقاسمتها معهم. وذلك موقف يعكس نبذ القيم التي تؤمن بها.

إن، فنحن نفهم الآن السبب الذي دفعها إلى عدم الفوضى في تفاصيل حياتها الخاصة. إنها غير منية بالتفاصيل الصغيرة، ولكن بالقضايا الأساسية المتصلة بقناعاتها ومبادئها. ولربنا لهذا الأمر يسهل علينا أن نفهم بشكل أعمق القضايا الرئيسية التي أرادت الكتبة أن يبرزها من خلال الحديث عن حياتها الخاصة.

ويمكننا أن نستنتج أن انخراط لطيفة الزيات في العمل الوطني، في مرحلة مبكرة من حياتها - عندما كانت طالبة في الجامعة - وانصرافها كلية إلى هذا الجانب، قد جاء على حساب إكمال نموها العاطفي بشكل طبيعي، لقد طغى اهتمامها الوطني على اهتماماتها الشخصية وعلى مشاعرها كائني، واستمر هذا الوضع خلال الجامعة، ويعد التخرج، وحتى في أثناء الزيجة الأولى التي يبدو أنها كانت امتدادا لمرحلة النضال وعدم الاستقرار. ويبدو أن زوجها كان زميلا

لها، ومطابدا منها. وهي لا تقول لنا شيئا يذكر عن زيجتها الأولى غير سجن زوجها الأول ومطاردتها من قبل البوليس السياسي.

ثم تكشف لنا الكتابة عن الأشياء الرئيسية التي كانت تشغلها دائما، سواء في أثناء زيجتها الأولى أو الثانية. والشئ الأول، والأكثر أهمية، هو رغبتها المتصلة فيها في استرداد ذاتها من الدائرة الضيقة المحصورة بها وزيوجها، وال دخول في الدائرة الأوسع، دائرة المجموع، وهي التي تصفها «بالرؤية الحقيقية»، فعند حديثها عن الأسباب التي أدت إلى انفصالها عن زوجها الثاني نجدها تقول: «... كانت رؤيتي الحقيقية قد عانت أثناء زيجتي متغيرات تكاد تسمح على الفتاة والمرأة التي كانت قبل هذه الزيجة... وكنت - وأنا أكتب الباب المفتوح - أبعث حياة، دون أن أعي أنني قتلت الفتاة الفارقة حتى الآن في العمل الجماعي، والمرأة الفارقة حتى الآن في العمل السري... هذا العمل الذي أدى بها وزيوجها إلى السجن... وكنت أعلن على الملأ، ولون أن أهي وعيا كاملا، تفضيلي الطريق الذي أخبطته هي (طريق العمل الوطني) على الطريق التي اخترته أنا يوم أقبلت على زيجتي الثانية ١٩٥٢... والباب المفتوح الذي يتبع الرضا الحق من الذات هو باب الانتماء إلى المجموع، إلى الكل، فعلا وقولا وحياة...» (ص ١٣٩).

إن، فقد كان انفصالها نوعا من استرداد الذات، وامتلاك القدرة من جديد، خصوصاً بعد أن عرفت: «... أن الرجل الذي أحببت وتزوجت مخطف عني... وكنت على مدى سنين معه قد ضعفت وسلمت بالكثير، وإن لم أسلم قط بعقلي، ولا بهذه النواة الصلبة التي تشكل جوهر وجودي... ولكنني أعرف الآن أنني مارست - طوال هذه الفترة - خداعا للذات لكي تستمر الزيجة...» (ص ١٤).

لقد كانت تثور في المدار الخطأ، وكان لابد من وقفة مع النفس لامتلاك القدرة من جديد على اتخاذ القرارات التي تجعلها متوافقة ومنسجمة مع نفسها، ولكي تزد الهوة بين ما أمنت به عقليا وما تعانيه فعليا: «... إن هوة فصلت في السنين الأخيرة من زيجتي بين الرؤية والواقع المعاش، بين الرغبة في الفعل والقدرة على الفعل، بين ما أمنت به عقليا وبين ما عشتها فعليا، إن هذه الهوة أسلمتني إلى الشلل في ظل شعور حاد ومتزايد بأنني أقف في المدار الخطأ ولا أملك لوقفتي تبديلا...» (ص ١٤).

هل كانت زيجتها نوعا من أنواع السجن؟ أم نوعا من أنواع القهر الذي اختارته بحض إرمانها، ثم نعمت على ذلك أشد الندم؟ ربما كان ذلك صحيحا تماما: «لأن أقسى أنواع السجن هو سجن الفرد لذاته، وأقصى أنواع القهر هو قهر الإنسان لذاته...» (ص ١٤).

قضية لطيفة الزيات الأساسية، إن، هي أن ترى نفسها إنسانة حرة، قادرة، مسئلة، غير مرتبطة بأي شكل، ولأي سبب، بأي نوع من أنواع العواصية أو التبعية أو الخضوع للآخر، أي كان هذا الآخر. وقد

اكتشفت أن زوجتها قد أثرت على حريتها وبقدرتها واستقلالها، أو ربما قد سلبت منها كل تلك الأشياء مجتمعة، وهو ما شكل «اختلالاً جوهرياً لحياتها». وكان لابد من إصلاح هذا الخلل، لأنه جعل منها إنساناً مشوهاً يعيش بنصف ملكاته الإنسانية: «من الإنصاف القول إن الفتاة والمرأة، عاشت قبل زيجتها الثانية بخلاها، على إشباع نصف ملكاتها الإنسانية على حساب النصف الآخر، وإن هذه الحقيقة شكلت سبباً من الأسباب التي أدت إلى اختلال سير حياتها...» (ص ١٤٣).

أما رغبة لطيفة الزيات المتأصلة في أن تكون قوية وقادرة، فقد تجلت، بوضوح، من خلال انخراطها في العمل الوطني السري، برغم المخاطر الشديدة التي كانت تكتنف ذلك، وهذا يكشف لنا عن جانب آخر في شخصيتها، وهو ثقتها القوية بنفسها وبقدراتها التي لا تقل عن ثقة وقدرتها زملائها من الرجال. إنه إحساسها بأنها مظلومة حين تلمس عدم الإنصاف في نظرة المجتمع إلى كل من الرجل والمرأة الذي تكرر خلال فترة طفولتها، وعندما كبرت أرادت أن تثبت أنها ليست ناقصة أو عاجزة، وهو ما حاولت إثباته دائماً، وما عبرت عنه بوضوح عندما كتبت: «... عندما التحقت بالجامعة، أول ما التحقت، جاءت ومعها كل شعور البنت بالنقص، وكل هذا الإصرار على التحدي والرغبة في إثبات مساواة المرأة بالرجل... وكانت تقضب إذا ما حاول زميل لها أن يحمل عنها كتبها أو يخلي لها مكاناً في الترام، وترفض في إصرار أن تستشعر النقص تجاه الجنس الآخر...» (ص ١٤٤). وكانت نظرتها تلك نابضة من «منطلق الإنسان لا الأنثى...» (ص ١٤٦).

إن انفصالها عن زوجها لم يكن هدفاً في حد ذاته، ولكن الهدف هو استرداد الذات التي أصبحت تابعة للآخر، استرداد الحرية، القدرة، الاستقلال والتمرد من جرح مشاعرها بين الحين والحين، ومن مطالباتها بالاعتذار عن أخطاء لم ترتكبها. لقد كان الخوف والإحساس بعدم الأمان دافعا أساسيا لكي تسترد نفسها وحريتها: «... أتوقف الآن لأهتف الأنفاس... خائفة ومرعوبة... محملة بالشعور بالذنب والإثم دون معرفة الجريمة التي يصد عنها الشعور...»

قابلية للجرح من هبات النسيم... خائفة من الجرح دائما وأبداً، واقعة - دائماً وأبداً وأياً كانت الأوضاع والظروف- في منطقة الخطأ، ومستعدة للاعتذار عن خطئي وما من خطأ ارتكبت!!» (ص ١٥٠). وهكذا بعد انفصالها، عادت إلى المدار الصحيح «مدار الصواب كما ترتبه...» (ص ١٥٧).

أما تجربة لطيفة الزيات في السجن، فقد كانت إضافة حقيقية إلى حياتها وتجربة غنية، على الرغم من بشاعتها وقسوتها، وربما كان الحميم اليميني في السجن عاملاً في الكشف عن جوانب إنسانية أخرى في شخصيتها، فبغت لنا شجاعة وصابرة وميالة إلى التحدي، بل وإلى السخرية من السجن والسجان.

وتظهر لنا ملكاتها الأدبية كاملة، وهي تصف حياة السجن وأثرها على الكيان الأدبي والمشارعي للإنسان: «... يحيل السجن القفزات البيضاء الحمرية الناعمة إلى قفزات ملاكمة... يختزل السجن الإنسان إلى المقدمات الأساسية للوجود... والمقدمات حيلى بكل الإمكانات، وتصبح أرضاً صفراء وخضراء يائسة! نارا وماء... علينا تدوس الأقدام ورخفاً يحكي قدرة الإنسان على خلق الجمال وإعادة خلق ذاته! في السجن تصبح شرساً وجميلاً...» (ص ١٦٣-١٦٤).

وفي السجن تكتشف حقائق الصراع، وتعرف أن «قهر السلطة وقهر اللصوص القتل هو ذات القهر»، وأن «... ما تخيلته بالأمس كابوساً هو جوهر الواقع...» (ص ١٧٠).

ومن تجربتها في إثبات ذاتها، والانضال في سبيل التمسك بقناعاتها والمبادئ الأساسية التي أمنت بها، وصلت أخيراً إلى ذاتها، وأصبحت في حالة رضاه عن نفسها، لأنها استطاعت أن تحصن نفسها ضد عوامل الضعف كافة. ولهذا تنبأ بكل ثقة (كانها كانت تقوينا معها من أجل إدراك الحقيقة التي وصلت إليها): «أن (هدا) لم يعد يملك القدرة على تعريض أو النفاذ إلي» (ص ١٧٥). وليس هناك عبارة أبغى من هذه الدلالة على الامتلاك الكامل للذات والسيطرة القصوى على النفس.

المقاومة عبر المفارقة

فريال جبوري غزول

مشغول بالإدراك لا بالمعاطفة، يخاطب العقل لا القلب، يعنى بالتجاوز لا بالانفعال، وينطلق من استراتيجية المفارقة. وتندرج قصة لطيفة الزيات الطويلة «الرجل الذي عرف تهمة» من مجموعة بهذا العنوان، عن دار شوقيات القاهرة (١٩٩٥)، بكونها نموذجا حيا لهذا النوع من المقاومة الإبداعية. وأهم ما يميز هذا العمل هو ابتعاده عن تقديم صراع مانوي، بين قاهر فوقي ومقهور تحتي، لصالح صراع يتجارب فيه القاهر والمقهور في المواطن البسيط وفي الشرطي البسيط، فالغلبة هم أولئك البسطاء سواء عملوا مع الحكومة أو ضدها، أو وقفوا على الحياد. كما أنهم جميعا - معارضون أو مؤيدون أو منعزلون - مهذبون في ظل حكم يستبيح البشر ويعتقلهم، دون تهمة مصددة. هذه الاستهانة بحقوق الإنسان لا تدينها فقط لطيفة الزيات بل تشجّر بعق يشد آليات التسلط والخنوع، وكيف يساهم الإنسان العادي في فرعة النظام الماكم. إننا نتعاطف مع عبد الله اللابليل في القصة التي يساق إلى المعتقل كسجين سياسي دون أن يكون له أي رأي سياسي، ناهيك عن نور سياسي، بل قد حرم الكلام في السياسة لنفسه ولأفراد عائلته خوفا من البخل في هذه الساحة التي طالما عانى والد عبد الله من نتائجها وأقام في السجون من أجل مواقف. ولكن مع تعاطف القارئ - وحتى تماهيه - مع عبد الله، لا ينفك من استقراء مشكلته وجبته وعجزه.

ومن المهم أن نؤكد أن الكشف عن الضعف الإنساني عنصر متواتر في أعمال لطيفة الزيات، وهو كشف تشخيصي يقترب من كشف الطبيب لمواطن الداء تطلعا إلى العلاج، ويشتغل عن إدانة النفس البشرية أو الاستمتماع بالكشف عن عورتها، وليس الغرض منه الاعتراف التطهيري أو التخلص الفضولي، بل استكشاف إشكالية الهوية الإنسانية، في مرحلة تاريخية معينة من أجل تجاوزها. ومن هنا نجد في هذه القصة تنامسا معارضا مع رواية كافكا الشهيرة «القضية»، حيث نجد في الشخصية الرئيسية فيها التي يطلق عليها «دكه» رجلا متعلما لا يعرف ما هي جريمته. فقد كافكا المعضلة وجودية باعتبار الحياة لفرا مستقلا على التأويل، يجد فيه الإنسان نفسه محكوما دون أن يترك ماهية تهمة. أما عند لطيفة الزيات فالمسألة مشكلة سياسية عينية لا قضية فلسفية، فهي تحاول عبر قصتها تشريح نمط عن السلوكيات، انتشر كالعدوى في مصر السبعينات التي

من نافذة القول أن للأدب دورا في التعبئة والوعي، ولكن هذا الدور يتخذ مسالك متعددة، ويستدرج المتلقي عبر استراتيجيات مختلفة. فمن الأدب الوطني ما يقيم صورة بناة المناضلين ومسيرتهم، وهو كثيرا ما يعتمد على تضخيم الفاعل والمبالغة في وصف سماته المميزة، لإقامة نموذج بطولي ومثل أعلى يحتذى به، ويكون له وظيفة تحريك الإرادة المقاتلة عند القوموعين والمظومين على أمهم، وأكثر ما نفع على هذا النمط من الكتابة في أدب المقاومة والنضال الماوفين. وهناك أدب مناهض لا يركز على صورة بطل مقاوم، بل على رسم كاريكاتوري للأخر المهيمن وتحجيمه، عبر السخرية منه وإضحاك المتلقي عليه، وكثيرا ما نجد هذا النوع من الأدبيات ممثلا في الفككات التي تطلقها الجماهير على رؤسائها وأعدائها، أو مما يريد في الشعر العامي المتداول، والوسيط الشفوي يحمي القائل من ردع الرقابة الرسمية.

هنالك، إذن، على الساحة الأدبية استراتيجيتان تستقطبان الإبداع الوطني، إحداهما تضخم وتجميل المألوف، والأخرى تزيح الغالب وتنتزع قناعه لتكشف عن قافته وتهافته. وهما وجهان لعملة واحدة، فهما يقيمان بالتكبير والتصغير، بالتضخيم والتقليل، من أجل رفع كفة المألوف وخفض كفة الغالب. وهما في هذا أشبه ما يكونان بالجمهور الذي يلتقط إمكانات الغلبة ويسلط الضوء عليها، كما يبين ادعاءات السلطة واقتاراتها، من خلال التشديد والإشادة بقيم معينة في المجال الأول، ومن خلال الإبانة والاستهجان في المجال الثاني. ويمكننا انسياقا مع التشبيه أن نقول إن المجال الأول تيلسكوبي يستحضر البعيد والمغيب عن الرؤية، وما هو موجود بالقوة لا بالفعل، والمجال الثاني ميكروسكوبي يكشف عن تفاصيل الواقع السياسي والاجتماعي ويفضح ماهيته.

وعلى اختلاف الاستراتيجيتين الإبداعيتين فهما متكاملتان وتعتمدان على إشغال المعاطفة واستنفار القارئ واستثارة همته في المجال الأول، وعلى التنفيس عن الرغبات والتعبير عن المكونات ولزاحة الهموم في المجال الثاني، وكل ذلك يتم على مستوى الأدب والمتخيل. فهناك تحرير مجازي في تضخيم المألوف، وانتقام رمزي في تجريح الغالب، وهما المقابله للفخر والهجرة في الشعر القديم.

ولكن هناك نوع آخر من الكتابة الإبداعية المهمومة بالوطن،

وقساد «العسكري الأسود» في رواية يوسف إدريس، فما هو الضابط يجد نفسه يبحث عن رجل لا يعرف سوى اسمه، فيطوق والد عبد الله المخزف بدلا من عبد الله، ويقوم هذا الجد العجوز بكل المدفع الرشاش والمطالبة بأمر النيابة قبل التوقيف:

«وكان الضابط الشاب قد تأهب لكل احتمالات الموقف، وهو يخرج في مهمة هي الأولى من نوعها بالنسبة إليه، ولكنه لم يتأهب بحال لرجل يبيع المدفع الرشاش كما لو كان لعبة أطفال، ويواصل القفز كما المنطاد.

واستحضر الضابط في ذهنه التعليمات الصادرة بشأن تنفيذ القرار الجمهوري بالتحفظ، عسى أن يكن قد نسي شيئا يتصل بموضوع إذن النيابة هذا عيثا، ومن باب الاحتياط استحضر ما يماثلها من معلومات في مناهج كلية الشرطة التي تخرج منها لتوّه، واكتشف لهشّة أن إذن النيابة ضروري في عملية إلقاء القبض على أي متهم. ولعن من أوقعه في هذه الورطة التي لا يعرف لها مخرجا، وفتح الله عليه وذكر فجأة التعليمات التي غابت عنه— هذا قرار جمهوري سيادي لا يحتاج لإذن من النيابة» (ص ٤٦).

وهذا الفتحة في ذاته إدانة لسلطة تعتبر نفسها استثناء لقوانين البلاد، مما لا يخفى على أي قارئ، وإن كان قد غاب عن الضابط البسيط.

وسواء تحسنا لثتم عبد الله أو الضابط المكلف به، لو جند أن في كل منهما عناصر طيبة وعناصر تتواءم لا واحة مع نظام تعسفي، فالثمة يرفض أن يطلق على ما يجري في السياسة، ناهيك عن الانتماء إلى حزب سياسي، بل هو يهزم السياسي على نفسه وأفراد عائلته وذلك يعطل دوره—هما كان ضميلا— في الساحة السياسية. وأما الضابط فهو يقوم بتنفيذ أوامر السلطة، دون التساؤل في أسسها وأغراضها. الحياء السلبي عند المتهم والتنفيذ الآلي عند الضابط نمطان معروفان من الإذعان للسلطة المهيمنة، ومع هذا فبساطتهما وبراغمتهما تخلق نوعا من التعاطف معهما، ومع الغلبة اللذين يمثلانهم. وهذا التعاطف ليس انفعاليا، بقدر ما هو إدراكي، يرى الآخر بعينيه وإنسانيته. المفارقة، إذن، بلاغة ذهنية ومركبة لا تعتمد على ثنائية الخير والشر، بل على داخلهما في نسج متشابك، ولهذا كثيرا ما نجد في المفارقة نوعا من الطرح لفكرة ما من جهة، وشجب الفكرة من جهة أخرى، وفي أن واحد. فالمفارقة بيان يعلن ويلقي ما يقول في تمفصل واحد. وهذه الجماليات البلاغية التي تقول وتتفي، تثبت وتتقض، لا تقوم بذلك في تارجم عيشي وخط عشوائي، وإنما توصل إلى المنطقى للغزى الأعمق للرسالة المبشورة في النص، والمتمثلة، في قصة لطيفة الزيات، في الدلالة التضادية في فعل «عرف» في العنوان، وفي مسار القصة.

جعلت من الاستسلام سلاما، ومن الغزو الاقتصادي انفتاحا، ومن الصحافة الإعلامية ثقافة. وهذا التراجع الذي عانت منه مصر عينة عربية مما حدث في كثير من بلدان العالم الثالث بعد انحسار المد الثوري الذي واکب حركة الاستقلال الوطني.

وتبتعد لطيفة الزيات في قصتها عن الغلو التمجيدي للضحية، فسجنائها السياسيون ليسوا أبدا على شاكلة الفدائي في رواية إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» الذي يتقاطع في طريقة وصفه بالمسيح المخلص. فهذا الشاب الفدائي في رواية حبيبي يحيي ضمير الفلسطيني العميل لدولة إسرائيل المسمى، بسعيد أبي النحس. أما في قصة لطيفة الزيات فلا نجد معجزات ثورية، وإن كنا نجد بداية تساؤلات وملاحظات عند عبد الله، الشخصية الرئيسية في القصة الذي طالما تحاشى السياسة، ولكنه وجد نفسه سجيناً سياسياً في مفارقة لازمة. ومن الأشياء التي تملها «أن اللاسع في السجن أخطر من أسلحة السلطة» (ص ٦٧)، ولهذا يكف على الغسيل، معبرا عن غضبه بدك جلبابه إلى حد تمزيقه ليكتشف مندهشا:

«أي علف هذا ينطوي عليه جسده، وأدرك كم هو أخرس وعاجز هذا العلف. ورث العلف من أبيه ولم يرث العلم، فبقي علف أخرس وخمد غضبه، وهو يقتصر الجلباب لا يبقى فيه فترة ماء. ويتسأل في أسي ماذا أورت هو الألد؟» (ص ٦٨).

إننا نجد لسات إنسانية في هذا المعتقل من تكافل جماعي، وما يمكن أن نطلق عليه «اشتراكية السجن». فعندما يأتي السجن الشاب بصحة الأسبوع من معلومات وصابون لعبد الله، مع أن الأخير لا يملك ثمنها، يقول له «نحن نعيش هنا عيشة جماعية... السجن هو الذي جعلنا نحن» (ص ٥٩). ونستشف أخلاقيات المواطن البسيط عبد الله من إصراره على كتابة إيمصال بالمبلغ المطلوب منه ليسد دينه عندما يخرج من السجن (ص ٦٠)، كما نستشف تخرج الشاب من مفهوم الاستغلال عند رفضه طلب عبد الله بمسح البلاء بدلا منه (ص ٦٧). ولكن تجربة السجن لا تقوم بنقله نوعية في شخصية المواطن عبد الله، كما حدث في رواية حبيبي، فهو مازال يعلم بالإفراج عنه، معتقدا أن التهمة خطأ، وأن الحكومة مستعترلة عن خطئها، أي أنه يبقى مقتنعا بدالة الدولة، على الرغم من أن كل شيء يكدّب ذلك.

وكما تجتنب لطيفة الزيات رسم صورة بطل سجين ومعتقل يخرج مناضلين أكفاء، فهي تجتنب أيضا رسم صورة الوجه القبيح للأمن، فالضابط الذي يأتي ليقيض على عبد الله في مهمته الأولى، بعد أن حاول الاعتذار عن القيام بها نون جنوي، يبذلنا مرتبكا، غير واثق بنفسه ومن صلاحياته، إلى درجة أننا نحس بشيء من التعاطف مع هذا الموظف البسيط في أمن الدولة، وهو بهذا أبعد ما يكون عن سادية

تبدو القصة في القراءة الأولى كأنها بحث مضمّن لرجل عن تهمة، وما يمكن أن تكون، وفي النهاية يكتشف ما هي، أي أنه ينتقل من جهله إلى علمه بتهمة. ولكن التهمة التي هي «الإخلال بالوحدة الوطنية» ليست إلا ما يلصق بما لا تهمة فيه، كما يكتشف عبد الله في التحقيق، وبالتالي فالرجل عرف في نهاية المطاف أن لا تهمة له، وبالتالي لم يعرف تهمة، وإن كان قد تعرف على المصطلح الرسمي لغياب التهمة.

تقع قصة لطيفة الزيات في تسع لوحات أو مشاهد يختلط فيها حاضِر الشخصية الرئيسية باستردادها- في تقنيات الاسترجاع والمونولوج الداخلي- أحداثاً سابقة، لغرض استجلاء التهمة الموجهة إلى المشتعل السياسي. وتتأبى أحداث القصة- التي تبدأ في ١٩٨٩/٩/٥ وتتمد لمدة أيام بعدها- لوازِم ثلاث، تتكرر وتتواتر، الأولى على لسان الجد: «سمعوا الآبار وأهلكوا الزرع»، والثانية على لسان العقيدة المدرسة: «ما من أحد بهذا البلد بسالم»، والثالثة على لسان الأب: «مظلم يا عالم». وهي تعبر عن أن السلامة مستحيلة في أرض الفساد.

في اللوحة الأولى، يقف المواطن عبد الله سافياً في طابور، يوم السادس من سبتمبر، ينتظر بوره لشراء زجاجة زيت، ويستحضر بتعجب ما حصل في الليلة الماضية، حيث توقفت قنوات التلفزيون عن بث المسلسلات الدرامية ليظهر رئيس الجمهورية، بعينيه الجاحظتين، مهذبا ومقدما ما يسميه جد الله «فوازير سياسية» عن لويس السادس عشر وغيره. ومع عدم استيعابه لما يجري، فوجئ الأب بمواقف ابنته وأبنته السياسية واستخفافهما بالرئيس، هذا بالإضافة إلى أن والده لا يتوقف في خياله المجنون عن قمص الثوار من أمثال أحمد عرابي (ص ٤٥)، ويسعد زغلول (ص ٤٢)، ومصطفى النحاس (ص ٤٢)، والخطابة على لسانهم.

وفي اللوحة الثانية، تقدم لطيفة الزيات مشهد اقتحام البيت والقبض أولاً على الجد، فلما منهم أنه الأب، وودود فعل المائلة على هذه المصيبة التي ألتم بهم، ورغبة مكتوبة عند بعضهم في أن يكون الأب مستحقاً لشرف السجن السياسي.

ونرى في اللوحة الثالثة الأب وقد رجع إلى البيت ليُعلم بأمر القبض عليه. حينذاك، في مشهد مضحك ومبك، تتكرر زجاجة الزيت، ويسارع الأبناء في الاهتمام المفاجئ بالوالد الذي يستسلم للقرار، مع قناعته بأن هناك خطأ ما سيصحح.

وفي اللوحة الرابعة، نجد الأب في السجن يتخيل الإفراج عنه في مسرحية مكتملة الفصول، تؤكد أنه يبني كل توقعاته على أحلام يقظة. وفي اللوحة الخامسة، نجد واقع السجن بعلاقاته بين السجناء وتعاونهم وتواصلهم في التعبير المخصص السياسيين.

وفي اللوحة السادسة، نجد عبد الله وقد استبعد فكرة الإفراج، بعد أن علم أن لكل واحد شريطاً مسجلاً عن أقواله بدينه عند التحقيق. ومع أنه كان ميتعداً عن كل ما هو سياسي في حياته وأقواله، إلا أنه بدأ يستعيد الواقعة النادرة التي أصبح لها الآن في سياق عيد الله السجين قيمة الأمثلة التي تكلف في أن «ما من واحد مثلي إلا ويرتكب مخالفة لايعرف ما هي» (ص ٦٨). وهذه الواقعة حكاهما له الساعي المعجز:

«استوقف الساعي رجلاً في الشارع وضربه «قلماً» على خده، وبدا لا أن يثور الساعي ويرد للرجل القلم قلمين، وجد نفسه يسأل الضارب: ماذا فعلت؟ أين أخطأت؟» (ص ٦٨-٦٩).

إن هذه النادرة تذكرنا بالأمثلة المعروفة بـ «أمام القانون» التي يحكيها القسيس في رواية «القضية لكافكا»، والتي تمكّن مشكلة «ك»، وتتلخص في أن بواب صرح القانون يعلم الرجل الريفي الذي جاء لدخوله بأنه لن يتمكن من الدخول حينذاك، وعوضاً من تسأل الرجل الريفي عن سبب ذلك، يتسأل فيما إذا كان سيتمكن من الدخول فيما بعد، ورد البواب ملتبس مما يجعل الرجل الريفي يجلس بقرّب الباب، منتظراً لمدة أعوام.

المهم، في أمثلة كافكا وفي نادرة الزيات أن الرجل لا يسأل لماذا، بل يتقبل الوضع، ويحاول أن يجد له حلاً أو تبريراً، فهو يقبل المعطى على قسوته، بل يحاول أن يطيعه ويتعود عليه.

في اللوحة السابعة، يحاول أن يسترجع عبد الله أحداث ليلة الخامس من سبتمبر ليرى إذا ما كان هناك سبب قد يدينه أمام المحقق، فلم يجد في فعله ما يؤاخذ عليه، فهو لم يفعل سوى قلب محطة التلفزيون، عندما كان الرئيس السادات يتحدث غاضباً عن الرعس والذناب:

«ومن جميع القنوات طالعت صورة رئيس الجمهورية يقرر أنه لن يرحم، ويلتزم الصمت الرتيب ما بين المين والمين، متعجباً، وقد انسحبت رقبته إلى الوراء وحفظت عيناه إلى الأمام تطلق شراراً يهدد التلفزيون بالانفجار» (ص ٣٤).

وقد استشار المواطن السجين عبد الله زملاؤه السجناء المحامين، عما إذا كان في فعله ما يبرر العقاب، فاقابوه بأن القانون لا يعاقب على ذلك إلا إذا كان المحقق متسهماً ووجد في الفعل ما يدخل في بند إهانة الرئيس (ص ٧٤)، فما كان من عبد الله إلا أن تمنى أن يمن الله عليه بمحقق غير متسلف.

في اللوحة الثامنة، يكتشف عبد الله أن الشريط الذي يحتمك إليه المحققون قد لا يكون أصيلاً بل ملففاً عبر عملية الونتاج، وبالتالي يتمكن المحقق المتلاعب بالشريط من أن يقص ويلصق ليشكل تهمة،

وقد وجد أحد السجناء ما يشير صوتياً إلى «منتجة» شريطه. وبدلاً من أن يؤثر عبد الله على هذا الغش والفساد، نراه يراجع كلامه البوهمي وخطابه العادي ليبري إمكانية أو استحالة إلصاق تهمة قلب نظام الحكم عليه، ويتذكر استخداماته لكلمة «قلب» ونظام» و«حكم» من «قلب المحطة» إلى «نظام المرور» إلى «حكم الأندال فينا» وغيرها من التعابير المتداولة والأقوال السائرة. وعزى نفسه بأنه لا يمكن لتفليق التهمة لأنه لا يستخدم كلمة «الحكم» معرفة بل نكرة.

في اللوحة التاسعة الختامية، يبدأ التحقيق فينكر عبد الله كل ما يُسأل عنه ويرد بكلمة «لا» على سؤال المحقق، إن كان ينتمي إلى تنظيم حزبي، علني أو سري، شيوعي أو إسلامي، فينبهه المحقق إلى خطورة تكرار «لا» في الرد (ص ٨١)، فهي تشير إلى موقف معارض. وعندما يُسأل إن كان يتردد على السوبر ماركات أو البوتيكات أو الوهمي أو الكتناكي، يظل يجيب بكلمة «لا». عند ذلك يجد المحقق في الرد دليلاً على كونه رافضاً سياسة الانفتاح الاقتصادي. وأخيراً عندما يرد بكلمة «لا» على سؤال المحقق «لا تعمل شيئاً على الإطلاق؟» يوجه له المحقق تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية، وهي «تهمة من لا يفعل شيئاً على الإطلاق» (ص ٨٤).

إن النهاية تلحق بالبدائية، لأن عبد الله عرف اسم التهمة، ولم يعرف لها مضمونها بل في اسم لما لا اسم له، وهنا تكمن المفارقة. إنه دالٌّ مفرغٌ من مدلوله، وجاء بلا محتوى. وتوظف لطيفة الزيات في هذه القصة الفذة مفاهيم لغوية وبلاغية لتكشف عن القطيعة بين القول والمعنى، ناهيك عن القول والفعل. إن اغتصاب الدلالة على يد دعاية سلطوية تجعل من اللغة أداة التباس لا تواصل. وتحاول الأدبية لطيفة الزيات بتشريح آليات هذا الالتباس لتخرجنا من برج بابل المتتوي. ويمكن تقديم نماذج نابضة بالمفارقة في ثانيا العمل. فهناك مثلاً تهمة «التعامل مع الأعداء»، وإهانة دولة صديقة» - اللتان كانتا تشرعان في وجه كل من لا يلتزم بالخط الحكومي في عهد الرئيس المؤمن - تردان في القصة على لسان الجد المجنون الذي يسأل الأب: «هل تعاملت مع الأعداء؟» ثم يتسائل «من هم أعداء الدولة الآن؟» (ص ٤٩)، «هل أهنت دولة صديقة؟» ليضيف: «من هم أصدقاء الدولة الآن؟» (ص ٥٠). وتكتشف تدريجياً أن الدولات تتقلب بسرعة لا تسمح بمتابعتها، فكما يفكر الأب وهو في السجن:

«خريطة الأعداء والأصدقاء لا تكف بتفسير كل يوم، ولا يملك متابعتها رجل يتطلع في طابور الجمعية ومحطة الأتوبيس بالسامات» (ص ٧١).

وتدبّن الدولات في هذا الإطار يدل على مزاجية الحكومة لا مبادئها «وما من مخلوق يمكن أن يحيط بكل ما تستهجنه الحكومة وتستحسنه، ولا أن ينتبها بتقلبات مزاجها في هذا الضمار البور» (ص ٧١). وحتى عندما يحاول عبد الله أن يستفهم عن تهمة

«التخاير» المنسوبة إلى الكثير من السجناء السياسيين، يأتيه الرد بأنها تعني «التعامل» (ص ٧١)، فتبقى التهمة مستغلقة عليه، لأنها من قبيل تفسير مجهول بمجهول آخر.

ومن الماسي المضحكة في الرواية التفسير الحرفي لما هو مجازي، وهو ما نلاحظه اليوم في محنة المفكر الكبير نصر حامد أبو زيد، ونجد الفجوة بين الدلالة الحرفية التي يتبناها الشرطي والقصد المجازي الذي يرمي إليه الابن في قوله: «لا أب لي ... نحن جيل بلا آباء» (ص ٤٦)، حيث يرى الضابط أن هذا القول هزل وهراء أو تظاهر بالخجل.

وتكثف لطيفة الزيات قصتها في واقعة ذات بُعد رمزي، فعندما يأتي الضابط ليقيض على اسمي عبد الله، دون أن يعرف له وصفاً، أي أنه اسم بلا معنى، تماماً كتهمة، يرى أن من المستحسن أن يأخذ صورته لأرشيف الأمن، فيفعل ذلك على حساب فصل رمزي بين الرجل وزوجته، بالإضافة إلى بتر رمزي ليد:

«خطر في ياله أن من الضروري أن يعود من مهمته الأولى باكثراً مما جاء، فطلب صورة للمدعو، ولما كان المطلب مطلباً عسيراً على عائلة لا تحتل بالمانسيات ولا تلتقط صوراً للذكريات في أعياد الميلاد والرحلات والعفلات، استولى الضابط أسفاً على صورة الزفاف التي تطل على الماضرين من إطار مذهب، ولما احتجبت الأم بأنها غير مطلوبة، وانحلت على تلطمها في أقسام البوليس وفضيختها بين من يسرى ولا يسرى، اضطر الضابط أسفاً إلى بتر الصورة إلى قسمين بالعدل والقسطاس، ومنع الزوجة القسم الخاص بها، بالإضافة إلى الإطار المذهب والزجاج» (ص ٤٧).

وتكمن المفارقة هنا في إرجاعه للصورة المبتورة بإطارها المذهب، فهناك نوع من تعظيم المضمون والاحتفاظ بغلافه وإطاره، وهذا شكل آخر من أشكال التدمير والصيانة في آن واحد. وأول ما يلح عبد الله عند رجوعه إلى البيت يديه مبتورة على طرحة الزفاف» (ص ٤٨).

وإذا ما كانت القصة تكثف حكاية عبد الله في نادرة الساعي العجوز، وما آل إليه في الصورة المقطوعة، فهي تقوم بوصف مفارق لعقليته، في صورة تختزل غياب وعيه:

«عاش عمره يهرب ولا مجال للهرب، يحكم المزلاج على باب بيته ولا باب البيت، يخاف ينهار السقف والسقف منهار، يتحاشى المصائب وهو غارق فيها» (ص ٧٢).

إن هذه القصة المحكمة تقدم لنا تنوعاً آخر على صورة البيت التي طاماً لازمت كتابات لطيفة الزيات وشككت «ميكروكوزم» للعالم الأكبر. هذا البيت منهار ومخترق، بل بلا باب يسمح بفكرة الاختراق، ولكن صاحب البيت عبد الله يصير على إحكام المزلاج على باب وهمي، في مفارقة تعتبر مفتاحاً للعمل، ولوضع المجتمع الأوسع.

الرواية والسجن

دراسة لرواية لطيفة الزيات «الرجل الذي عرف تهمة»

صالح سليمان عبد العظيم

مقدمة

بحثاً عن الأمان وضماناً لبقائه^(١).

ولا يؤدي ما سبق إلا إلى التسليمية الشديدة التي يحدد (خلدون النقيب) أسسها في: أ- احتكار مصادر القوة والسلطة في المجتمع، ب- بقرطة الاقتصاد، ج- كون شرعية الحكم تقوم على القهر من خلال ممارسة الإرهاب للنظم ضد المواطنين. وهي أسس يقوم عليها الحكم في كافة الدول العربية التي وصفها (سمير أمين) بأنها استبدادية في طابعها الجوهري، وأن اخفقت المسارات التاريخية التي مرت بها الكيانات الاجتماعية التي تقوم على قاعدتها^(٢).

ومن خلال هذه العلاقة الشائنة بين السلطة الحاكمة والمواطنين، ومن خلال حالة الاستبداد أو الهيمنة التي تمارسها هذه النخب لقمع المواطنين، تسوء حالة حقوق الإنسان في الوطن العربي «التي تعاني من العديد من الضغوط القانونية-السياسية، والاجتماعية - الثقافية، تتباين من موقع إلى آخر في بلدان العالم العربي، ومن مجال إلى آخر من مجالات حقوق الإنسان»^(٣).

فالسلطة الحاكمة في المجتمعات العربية، مستفترضة دائماً في مواجهة المواطنين. تحكمها مشاعر الكراهية والعداء تجاههم، وكما أصابته انتكاسات -هي دائمة العود- لا بد من أن تطلق عليهم فتاتل بذلك تبعات مسئوليتها تجاه ما حدث على عاتقهم.

والمفلق الذي يحكم العلاقة بين السلطة الحاكمة والمواطن، لا يقوم على علاقات ندية جدلية، يحكمها أطراف متعددون، لكل منهم ذاته الفاعلة المخدجة ضمن سياق النحن، بل يقوم على نموذج يستند إلى تراتبية قائمة على وجود أنا أعلى مهين مقابل آخرين أدنى، وما دامت السلطة تستشعر في ذاتها هذا التعالي في مواجهة المواطنين، فهي تعطي لنفسها الحق في ممارسة كافة الأساليب- المشروعة وغير المشروعة- في سبيل تأكيد هذه العلاقة التراتبية وتكريسها. ومن خلال هذه الأساليب القمعية، تحيل السلطة المجتمع إلى حظيرة عامة، لا بد أن ينساق كل مواطن داخل أطرها المصددة سلفاً، وتشمل هذه الأساليب، المراقبة والتصنت والتلصص والاعتقال والسجن والتعذيب والقتل... إلخ .

وإذا كان السجن، بشكله المادي للتعريف عليه، يمثل مؤسسة القمع الأكثر بروزاً ووضوحاً وتجسيدا، فإن هذا لا يعني أنه الوسيلة

جاءت نشأة السلطة الحاكمة في العالم العربي، في أحضان السيطرة الاستعمارية، ومحقة لأهدافه في استنزاف الفائض الاقتصادي، وتحويله من الداخل إلى الخارج. «ولم يكن تحول للمجتمعات العربية إلى المرحلة الرأسمالية مدفوعاً باعتبارات التراكم الكمي والتغير الكيفي في النظام الإقطاعي العالمي، بل مدفوعاً في المقام الأول باعتبارات الاستجابة المصطنعة لحاجات الاستعمار الأوروبي، وبالتالي ظهرت الرأسمالية العربية في المقام الأول رأسمالية تابعة لا تتفغل في النسيج الاجتماعي لمجتمعاتها، ولا تقوم بالدور الحضاري الذي قامت به الرأسمالية الأوروبية التي تطورت تطورا طيعيا من رحم المجتمع الإقطاعي الأوروبي وتلبية لاحتياجاته»^(٤).

ويرى (سمير أمين) أن هناك فارقاً بالنظر إلى نشأة البورجوازية في العالم العربي ونشأتها في أوروبا، وهو فارق ينمكس أيضاً أو يرتبط بنقص أو غياب الديمقراطية في المجتمع العربي، «فالبورجوازية عندنا لم تولد من الأوساط الشعبية البعيدة عن الحكم كما كان الأمر في أوروبا، بل ولدت البورجوازية هنا، إما من خلال تحولات الطبقات الحاكمة القديمة وإما من خلال السيطرة على الحكم السياسي»^(٥).

ولقد انعكست هذه النشأة القائمة في زمن الهيمنة الاستعمارية، على وضعية هذه البورجوازية التي وجدت نفسها مطالبة بإرضاء القوى الاستعمارية من ناحية، ومواجهة الجماهير الشعبية من ناحية أخرى. وفي الوقت الذي كان يجب فيه على هذه البورجوازية، أن تواجه القوى الاستعمارية، وتؤسس سياسات تنموية حقيقية، وهو هنا الاختيار الصعب، أرقت البورجوازية مواجهة الجماهير وقمعها، وهو الاختيار السهل، والقابع في متناول سلطتها الاستبدادية. وهذا هو ما أدى إلى التوسع الكبير، بالنسبة إلى وظائف الدولة الحاكمة في العالم العربي التي واشتعلت على رعويا الاستعمار والجهاز البيروقراطي للدولة الحديثة، فنصبت نفسها مكان المجتمع وأجزت وظائفه، وبالنسبة إلى المواطنين كانت كياناً خارجياً مفروضاً عليهم، ذلك أن مشاركتهم الحرة في الشؤون العامة وحتى في حال ضمانتها دستوريا كانت أمراً مستحيلاً ما لم تتبناها الدولة وترعاها . وحين يجد المواطن نفسه معزولاً ومغفراً ومقموماً فإنه يجد نفسه مجبراً على العودة إلى البنى الاجتماعية الأولية - العائلة، الجماعة الإثنية، القبيلة، الطائفة-

القمعية الوحيدة والأكثر تأثيراً. فالسلطة الحاكمة في العالم العربي، تبني سجوناً أخرى ممنوعة، أكثر تأثيراً في استمرارية هيمنتها على المواطنين ودوام رضوخهم لها. وتشمل هذه السجون خلق حالة من الخوف الدائم لدى المواطن تجاه السلطة، وتدعيم قائمة المحرمات لديه التي من أبرزها: عدم تدخله في الشؤون السياسية – فهذه من صميم عمل السلطة السياسية الرشيدة – وتدعيم إحساس المواطن الدائم بالدونية والتضالُّف في مواجهة السلطة التي تعي وتقمع كل شيء! بالإضافة إلى ذلك، يعيش هذا المواطن هموم حياته اليومية، باحثاً عن لقمة العيش والمسكن والملاصق... إلخ، بشكل يجعله دائم اللهاث، ولا يخلق لديه أية فرصة للتفكير في أمور حياته بشكل جدي وحقيقي.

لكن، على الرغم مما سبق، فإن ظاهرة السجن تعد أبرز وأهم الظواهر الجباشة التي تدل على وجود القمع، وعلى اختلال العلاقة القائمة بين الحاكم والمحكوم^(١).

ولقد فرض السجن نفسه على الروائي العربي، سواء في مرحلة الاستعمار، أو في مرحلة الاستقلال، وينبع ذلك من معاناة الروائي العربي من حالة القمع التي تمارسها السلطة الحاكمة على المواطنين، ومن توفقه إلى تحقيق الحرية واستنشاق عيبرها.

وإذا كنا قد اقتربنا وجود شكلين للقمع، أحدهما ظاهر واضح، يتمثل في السجن / الرقابة، والآخر غير معان يتمثل في الآليات التي تمارسها السلطة، بشكل يومي، من خلال التهديد والإخافة وترسيخ حالة من الدونية تجاه السلطة، بالإضافة إلى طاحونة الحياة الاقتصادية اليومية، فإن ذلك الاقتراح، يتوافق – إلى حد كبير – مع اقتراح «فوكو» الذي يرى وجود تمييز بين اللغو والمخفي، في إطار رؤيته التي تمايز وتكامل في الوقت نفسه بين السجن والقانون الجنائي، فهو يرى أن «السجن نظام بصري مرئي قبل أن يكون صورة حجرية. في حين أن القانون الجنائي عبارة عن نظام لغوي. والانتقال بين النظامين هو الفارق المنهجي الكبير الذي يميز بين فكر مواقمي، وفكر مفهومي»^(٢).

والتمييز – الارتباط بين القمع المعلن – قمع السجن، والقمع غير المعلن – قمع الحياة اليومية، يتطابق – إلى حد كبير – مع تمييز فوكو بين السجن – المرئي، والقانون الجنائي – اللغوي. من هنا، نقترح هذه الدراسة، بالإضافة إلى وجود القمع المعلن – السجن – المرئي، وجود قمع آخر غير معلن – يومي – قانوني. لكننا نسحب كلمة قانوني هذه، ونعتمد على استقامتها لتشمل كل خطاب الحياة اليومية، الرسمي، وغير الرسمي، المعلن من قبل السلطة، والمخسر من قبل المواطنين، فالصراع لانتزاع الحرية لا يتوجه فحسب إلى السلطات والمؤسسات الضاغطة، بل كثيراً ما يصطدم بسلطة الجماهير ورأي الجمهور وقوى الضغط التقليدي، فالجمهور ما يزال يشكل إحدى

دعائم الرقابة، خاصة فيما يتعلق بحماية التقاليد ورأس المال الثقافي التقليدي، بل إن إرهاب الجمهور أحياناً يطال إرهاب الدولة نفسها، خاصة إذا ما تم تسخيرهم من طرف فئات ظلامية تعيده إلى حالة الانفعال البدائي»^(٣).

ويمثل ما سبق، مدخلنا للتعامل مع إحدى روايات السجون، أو ما يمكن أن نطلق عليه، اتفاقاً مع (فريال غزول)، خطاب السجن، «أي الخطاب الذي يكون محوره السجن، وهو خطاب تدخل فيه الدراسات القانونية والسياسية والأخلاقية والنفسية والأدبية التي تدور حول ظاهرة السجن»^(٤).

وسوف نتناول الدراسة، بالنقد والتحليل، عملاً من أعمال (لطيفة الزيات)، وهو القصة الطويلة، أو الرواية القصيرة، المعنونة «الرجل الذي عرف تهمة»^(٥).

ويمثل «موضوع القهر للفرد، والرغبة في ابتلاعه، وملاشاته»^(٦)، التهمة الرئيسية في معظم أعمال (لطيفة الزيات)^(٧) التي تقول حول (رواية الرجل الذي عرف تهمة)، «يقف الرجل العادي الممثل لملايين الناس عارياً إزاء واقع اجتماعي قاتم، يصادر حرية الفرد بالتوقيف في السجن والتصنت والتجسس على بيته بالصوت والصورة، وتزوير شرائط التصنت والتجسس عن طريق المونتاج تزويراً يؤدي إلى الإدانة. وتثير هذه الرواية القصيرة سؤالاً كبيراً يمتد ما امتدت: هل يتأتى للفرد، أي فرد، أن يتمتع بحريته حتى في أدائها، حرية الحركة في ظل واقع بوليسي قاهر تتعدد وسائل قمعه وآلياته القمعية المحسوسة وغير المحسوسة، وإلى أي مدى يسأل الإنسان العادي بسلبية وانطوائه على ذاته من هذا الوضع المتفانم الذي يطول الكل في الواقع، لا مجرد مجموعة من المشتغلين بالسياسة»^(٨).

وسوف نتناول الدراسة الرواية من خلال جانبين، الأول يتعلق بمرحلة ما قبل سجن الشخصية المحورية في الرواية، وهي شخصية عبد الله – الأب، وتشمل طبيعة السجن المجتمعي الذي يعيشه الفرد، والمحددات السياسية والاقتصادية التي تفرضها السلطة على فهم ووعي وممارسات المواطنين. ويتعلق الجانب الثاني بمرحلة دخول السجن، ويشمل طبيعة السجن السياسي، والعلاقات بين السجناء، والاختلاف بين المثقفين منهم والمواطنين العاديين، بالإضافة إلى آليات المقاومة داخل السجن. وتحقق الرواية، كما سوف يتضح فيما بعد، تكاملاً كبيراً وترابطاً حقيقياً، بين السجن المجتمعي – الخارجي، والسجن الداخلي – الرقابة.

أولاً: السجن المجتمعي وآليات القمع غير المعلنة

تنتج السلطة الحاكمة في العالم العربي خطاب الهيمنة والتسلط، وتتوارث جيلاً بعد جيل، وسلطة بعد سلطة. وتكاد لا تتفق السلطات

العربية في شيء» إلا في طبيعة خطاب التسلط القائم على الهيمنة والاستبداد^(٩).

في الجزء الأول من الرواية (ص ٣٢-٥١) الذي يتكامل مع الجزء الثاني، ويتحد معه في دلالة موجية وعميقة، تعرض الرواية لقمع المجتمع الكبير لأفراده من المواطنين العاديين والبسطاء، وذلك من خلال فضاء عائلي يشمل الأب والأم والابن والابنة والجد، من طريق التركيز على شخصية عبد الله - الأب، المختلف في توجهاته عن أبنائه ووالده. فبينما نجد الجد - الذي تنعته الرواية بالخرف- والابن والابنة، على وعي كبير بالممارسات السياسية للسلطة الحاكمة، واثمي التهم عليها، نجد الأب على النقيض من ذلك، يمارس حياته في إطار بعيد تماما عن أية مفردات تتعلق بالسياسة، أو الدولة، أو شؤون المجتمع. فهو لا يفكر ولا يسمح لنفسه بالتفكير في أي شيء يتعلق بالسياسة، بل يفر منها فراره من الجرب، ويضع الحديث عن الأزمات السياسية، مثل الحديث عن الوحدة الوطنية والفتنة الطائفية، في خانة ما لا يعنيه. ولا يكتفي بذلك بل يحرم السياسة على أهل بيته مثلما يحرم المنكر. (الرواية، الصفحات ٣٢-٣٤ و ٣٥-٤٦).

وليس فرار عبد الله من السياسة، وعدم تفكيره أو ممارسته لها، نتاج مرض نفسي أو عضوي، بل هو نتاج وإفراز طبيعي لجملة ممارسات، تمارسها السلطة السياسية الحاكمة، لا تسمح بمقتضاها للأفراد بتثنية وعيهم، وممارسة حقوقهم السياسية.

فمن البداية، لابد أن يعي المواطن العادي أن السلطة السياسية تتحدد من خلال نموذج الحاكم الفرد الأعلى «مسئول أعلى وأوحد» (الرواية، ص ٥٥)، ولابد أن تكرر كافة النظم والمؤسسات في الدولة هذا النموذج، فلا يوجد مكان يخلو من صورة هذا الحاكم الفرد، ولا يمر يوم لا تطالغنا فيه أجهزة الإعلام بصورة وصوت هذا الحاكم الأوحد والأعلى.

ويرى «هيثم مناع» أنه «في المجتمع الاستبدادي، يتم إلغاء كيان المحكوم كشرط واجب للجوب لتضخيم كيان الحاكم، وتصبح تغطية الحاكم والمباينة في إعلان الولاء له من مقومات احتكار الحاكم للمحكوم. ويبدو ذلك واضحا في النزعة الباثولوجية عند المستبد الذي يسعى بكل الوسائل لإذلال خصومه، ليتأكد من أنهم بهذا الإذلال لم يعد بوسعهم التنطح لسلطانه»^(١٠).

وتلعب أجهزة الإعلام دورا كبيرا في تدعيم آليات القمع السياسي من جانب السلطة السياسية، وتزويق صورة الحاكم الأوحد، وإخافة المواطنين وقمعهم. فمن خلال تزيف حقيقة الواقع الاجتماعي المعاش، وبشكل خاص من خلال المسلسلات اليومية، ينقل التلفزيون للمشاهدين صورة وديّة مخالفة لحقيقة واقعه (الرواية، ص ٣٣)، وهذا البث اليومي - الذي قد يتندر عليه المواطن- يصبح جزءا من

نطاق تفكيره ورويته اليومية، إلى الحد الذي يصبح هو المثال الذي يحذّره، ونتيجة لذلك، يفقد المواطن نفسه على مستويين، مستوى تزيف وعيه، ومستوى تدعيم وتكريس استغلال السلطة السياسية الحاكمة له.

ومن خلال التلفزيون أيضا، تستطيع القيادة السياسية أن تصطنع الثورات البوعية المواجهة للفرد، فأحداث ٥ سبتمبر ١٩٨١ ثورة، تنضم إلى لُحزاتها، من الثورات المزعومات، ثورات الأمن الفدائي البيضاء والفضراء والصفراء الإدارية والزراعية والسياسية، (الرواية، ص ٣٢-٣٤). في الوقت نفسه الذي تؤكد فيه الرواية أن هذه الثورات عادة ما تحدث في غفلة من الناس، وتحول أحوالهم إلى الأسوأ (الرواية، ص ٣٤).

وتبدو ممارسة الخطاب السياسي، من جانب القيادة السياسية، عبر أجهزة التلفزيون، قدرا يواجه المواطن - المشاهد، أينما يمش وجهه شطر أية قناة من قنوات التلفزيون: «ومن جميع القنوات طالعت صورة رئيس الجمهورية يقرر أنه لن يرهم، ويلتزم الصمت المرهب ما بين الحين والحين، متعجبا، وقد انسحبت رقبته إلى الوراء وجعلت عيناه إلى الأمام تطلق شرارا يهدد شاشة التلفزيون بالانفجار» (الرواية، ص ٣٤).

وإذا كانت السلطة تعطي من شأن الحاكم الأوحد الأعلى، فهي أيضا تمارس سياسة التلفزيون، فتجعل ممارساتها ملفزة ومتضاربة بالنسبة إلى المواطن العادي، فتزاد حيرته، وتبدو السياسة متسامية عليه، وأرقى من مستوى تفكيره وقدراته العقلية. فحينما يتابع عبد الله خطاب الرئيس، يتبين له عدم فهمه: «ولكن الأمر أظن من يده تماما حين بدأ رئيس الجمهورية في طرح فوائزه السياسية، مشيرا كل مرة لون تصريح لشخصية مهمة من الشخصيات التي ألقاها في السجن، وطالبا من المستمع التعرف على اسم الشخصية. ما إن تحدث رئيس الجمهورية عن لويس السادس عشر الذي يريد أن يرجع بالتاريخ إلى الوراء، حتى اختلت نسب الأشياء تماما، والسياسة تصبح فزوة والفزوة سياسة، والجلسة تتحول إلى صهبة» (الرواية، ص ٣٥).

وإذا هذه الممارسة الفزوية، من جانب رئيس الجمهورية، لا تجد الرواية سوى أسلوب السخرية الهائز تجاه هذا الخطاب السلطوي، الملغز: «كم بلغ عدد فوايزر رئيس الجمهورية؟ ثلاث أم أربع؟ وإذا اندرجنا الرجل المرمي في السجن كما الكلب تصبح أربعاً. وفي كل مرة تهبنا للتعرّف على الاسم المطلوب ولم يتعرف، ربما لأن رئيس الجمهورية لا يعيد رواية الفزوة مرتين كالعتاد، ولا يقول كما تقول النذبة «نقول كمان»، وربما لأن رئيس الجمهورية كان غاضبا غضبا يعصف بالتكلم والمستمع معا ولا يتيح روقان الحال اللازم ل طرح الفوايزر، وربما، وهذا هو الأرجح، لأن حل فوايزر رئيس الجمهورية

يتطلب معرفة، لا يتمتع هو بها، بأحداث السياسة اليومية» (الرواية، ص ٢٥).

وبالإضافة إلى ذلك، يقع خطاب السلطة الحاكمة في تناقضات خطيرة، تجعلها مفضوحة من ناحية، وتفقد المواطن ثقته بها، وبالمجتمع وينفسه، من ناحية أخرى: «... عززت على فهمه الكثير من العبارات والإشارات التي استخدمها رئيس الجمهورية وهو يعدد عدد المحظوظ عليهم وعدد من ينتوي التحفظ عليهم، إن لم تعتبر البقية الباقية، وقد قطع الروس وبقيت الأذنان». أراد أن يفهم، وإيته ما أراد، علاقة خطاب الثورة وعلاقة التحفظ في مكان أمين بالسجن، وعلاقة الديمقراطية بالأنثى وانعدام الرحمة» (الرواية، ص ٣٤).

وفي هذا الإطار، تصبح السلطة السياسية حيواناً ضخماً خرافياً لا نستطيع أن نتعامل معه، ولا نستطيع أن ننتبها بفعله وتصرفاته: «... ومامن مخلوق يمكن أن يحيط بكل ما تستهجنه الحكومة وتستحسنه، ولا أن ينتبها بتقلبات مزاجها في هذا المضمار الوعر. وود لو تلقى إجابة على السؤال الذي أثاره أبوه عن من هم أعداء الدولة الآن والأصدقاء» وخاصة أن خريطة الأعداء والأصدقاء لا تكف تغيير كل يوم، ولا يملك متابعتها رجل يتطلع في طابور الجمعية ومحطة الأتوبيس بالساعات» (الرواية، ص ٧١).

وتأتي هذه التقلبات المزاجية من قبل السلطة السياسية، حتى في إطار المخطط الذي تفرضه السلطة نفسها على مواطنيها، وتفرض عليهم عدم تجاوز حدوده، وضريبة الخضوع المطلق له، فحينما يسأل عبد الله رفيق نزالته -الحامي- من فعوى قانون العيب، يجيبه الحامي قائلاً «بما يعني أن الاستهجان جريمة والاستهجان أيضاً وأضاف محاولاً إنقاذه من حيرته:

- المهم هو الإطار، وأنت بخير طالما استهجنتم ما تستهجنه الحكومة، واستحسنتم ما تستحسنه...» (الرواية، ص ٧١). ويؤكد (هيثم مناع) أن اغتيال المعايير شرط من شروط اطمئنان المستبد لسلطانه، كون هذا الاغتيال يخلق حالة خوف وطمع عامة^(٧).

وتؤدي هذه الممارسات المتناقضة والمضطربة إلى خلق حالة أخرى من اللاتوازن، حالة يتداخل فيها الملم مع الحقيقة، فعبد الله بعد أن يعود إلى بيته، بعد شراء زجاجة زيت، ويعلم بما حدث في غيابها من مجيء قوات الشرطة للقبض عليه، يستمر لفترة من الزمن، وهو غير مصدق لما حدث، حيث يتداخل في مخيلته عالم الملم بعالم الحقيقة (الرواية، ص ٤٩-٥٠).

وتهدف السلطة السياسية إلى خلق حالة واسعة النطاق، من الخوف والهلع، تشمل المجتمع بأكمله، من خلال عمليات القبض على المطلوبين من قبلها. فعشهد القبض، من المشاهد التي يجب أن لا تنسى من قبل المواطنين، ولابد أن يكون مصحوباً بكبر قدر ممكن من

القوة والعنف التي تشمل العديد من القوات والكثير من الأسلحة المتنوعة التي تلقى الرعب في نفوس المواطنين، وتجعل المطلوب عبءاً لن حوله:

«فتح أحد الصغار الباب لرجال الشرطة، ولم يشعر أهل البيت بوجودهم حتى زحم الشقة جنود الأمن المركزي والشرطة والردف والخيرين في كثرة الجراد، ولم يتبين أهل البيت لهذه القوة قائداً حتى واتاهم صوت الجد منبهاً إلى الخطر:

- تجريرة.

صاح الجد ومدفع رشاش موجه إليه وخمسة جنود يطوقونه في السرير، وضابط شاب يقربهم مرتبكاً وهو لا يعرف بعد قواعد اللعبة التي يلعبها الجد والطفيد» (الرواية، ص ٤١).

ويتراوح سلوك المواطنين، حال النظر إلى الشرطة وهي تقبض على أحد المواطنين، بين الفرجة من ناحية، والتساؤل المطلق عن أسباب القبض عليه، من ناحية أخرى. ونادراً ما يكون فعل المواطن تلاحماً مع المطلوب وأهله، ويتأتى هذا السلوك من القيود التي تفرضها السلطة السياسية على المواطنين، وخوف كل منهم من ذات المصير الذي يرى عليه المطلوب - المهتم، بل إن الأمر يصل بالكثير من أرباب الأسر في مصر، إلى شرب المثل لأولادهم بفلان الذي قبضت عليه الشرطة، لأنه شارك في المظاهرات مثلاً، ومدى المتابع والصعاب التي يواجهها أهله، بسبب ما فعل، تبين الرواية مشهد الجيران لحظة القبض على عبد الله: «فوجئ الضابط بالجيران وجيران الجيران يزعمون السلم وهو ينزل برجاله» (الرواية، ص ٤٧).

وترسي السلطة السياسية في عقل ووجدان كل فرد أن السجن للجميع، فيد السلطة طويلة، ورجالها في كل مكان، ويرى (هيثم مناع) أن من شروط هيبة الدولة التسلطية ونظام حالة الطوارئ، سجن المواطنين لمدة طويلة، بدون سبب، «ولا كيف يمكن تفسير اعتقال العديد من الأبرياء الذين لم يعرفوا تجربة حزبية أو نقابية في حياتهم... وكان ثمة حاجة لإشعار المجتمع بأن السجن للجميع بسبب وبدون سبب، الأمر الذي يجبر الناس على التزلف والدائم والخنوع»^(٨).

تبين الرواية في أكثر من مكان، ضخامة عدد وتنوع المقبوض عليهم: «فوق الضابط الحقيقة السمسونيت، وانكب على الأمر الجمهوري، وتبين لهشمتة أن القائمة تحتوي على أكثر من ألف وخمسمائة اسم، وكاد يصرخ: يا خير أسود، وهو يتعرف على أكثر من اسم معروف، وأكثر من شاحل لمنصب مرموق من الأقباط والمسلمين، اليمين والوسط واليسار، حتى ممن حسبهم أموات...» (الرواية، ص ٤٨). ويقول الابن معددا صفات المقبوض عليهم:

- وزراء، أساتذة جامعات، مطارنة، وعاظ، وقساوسة، أئمة مساجد،

عمال، فلاخون، طلبة (الرواية، ص ٥٠).

- علماء جيولوجيا، اقتصاد، أداب، شريعة، دين، سياسة، طب، هندسة، صحافة (الرواية، ص ٥١).

ولا تكتفي الرواية ببيان حجم الاعتقالات فقط، ولكنها تبين شمولها الجغرافي على مستوى المجتمع المصري ككل بمنته وقراءه وتجويعه (الرواية، ص ٤٣). وتهدف حالة القهر السياسي بأدواتها المختلفة السالفة الذكر، إلى والتفتيش في عقول الناس وضمائرهم (الرواية، ص ٦٦)، ولكي يتم ذلك على أكمل وجه تلجأ السلطة، عبر أجهزة المخابرات والمباحث المختلفة، إلى استخدام أجهزة التصنت والظلم على المواطنين، والتجسس عليهم بالصوت والصورة، في البيوت والمكاتب والسيارات الخاصة وأجهزة التلفزيون، فكل مواطن شريطه المسجل بالصوت والصورة (الرواية، ص ٦٣).

ويتبدى المسألة هنا، وكأن أجهزة السلطة السياسية تعد أنفاس المواطنين، حيث تحيلهم من خلال هذه المراقبة اللصيقة المحكمة إلى ذئاب، يرصدون بعضهم بعضاً، ولا يعرفون من أين تواتيهم الإدانة، من مــــديق، أم من أخ، أم ابن، أم من أب... إلخ (الرواية، ص ٦٦-٦٧).

ويتحول المواطن في النهاية، إلى محقق ومراقب على نفسه وذاته، يتسامل دائماً، هل أذنبت في حق السلطة السياسية؟ هل قلت ما تستهجنه؟ هل هذه الكلمة خطأ أم صواب؟! إلى أن يصاب بالجنون (انظر الرواية، ص ٧٤).

ويتضافر هذا القمع الذي يفرضه المرء على نفسه، انقاء لهيمنة السلطة واستبدادها، مع السعي اليومي الملح وراء لقمة العيش، والظروف الاقتصادية الطاحنة. وهذا ما جعل السرد في الجزء الأول من الرواية - بشكل خاص- يجمع بين طبيعة الحدث السياسي الكبير -٥ سبتمبر ١٩٨١- الذي ترتب عليه سجن واعتقال ١٥٠٠ مواطن، من كافة الشرائح والفئات الاجتماعية المختلفة، وسعي عبد الله - الأب إلى شراء زجاجة زيت لفلقي البانجان، فعبد الله وهو يشتري زجاجة الزيت «لم يستطع أن يركن إلى النوم لمطبات كسارته، وهو يقف في طابور الجمعية الاستهلاكية في انتظار زجاجة الزيت الذي شح من البيت» (الرواية، ص ٦٣)، وهو تصور يشي بمدى الوقت الطويل والجهد الكبير اللذين يبذلهما المواطن في سبيل الحصول على زجاجة زيت بسعر رخيص من الجمعية الاستهلاكية. وحينما يتحدث عبد الله عن أبيه الخرف الذي يحلم بالتغيير إلى الأفضل، يقول «هل يعرف أبي أن كيلو اللحم سبعة جنيهات، وأن غموسة من البانجان المظلي يكلف ابنه وقفة ساعات في طابور الجمعية في انتظار زجاجة الزيت؟» (الرواية، ص ٣٧).

ولا يندمج في هذه الطاحونة الاقتصادية رب البيت فقط، بل تشمل

هذه الطاحونة الجميع: «... فالبنات في الخامسة والعشرين تبذل أمهلهن في الزواج أو كاده، تعمل في القربى ليل نهار من سنوات لتعلن في مصاريف البيت، والولد في الرابعة والعشرين مر كالنخل، توقف عن انتظار خطاب القوى العاملة بعد انقضاء ثلاث سنوات من تخرجه من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بتقدير ممتاز» (الرواية، ص ٢٨).

وتكشف الرواية، بشكل فاضح، في ظل هذا الحصار الاقتصادي، حصاراً من نوع آخر، ظهر بشكل واسع المدى إبان فترة الانفتاح الاقتصادي التي ما زلنا نعيش آثارها حتى الآن، حيث يؤغل النظام في استخدام الدين، كغطاء يستميل به عامة الشعب من ناحية، وكدعامة لاستمرارية هيمنته واستبداده من ناحية أخرى. فالابنة قد تحببت فجأة، وهي لم تزل في السنة الثالثة من دراستها الجامعية، وهي تعي ذلك وتقول لأبيها:

- هذا عصر الانفتاح يا أبي يتعين علينا أن نتحصن ضد الفجوة (الرواية، ص ٢٨). ثم تنظر لأخواتها الممزقة وتقول:

- لا أستطيع أن أجاري زميلاتي في تغيير الثياب والسيارات (الرواية ص ٢٩).

ولاتخلق هذه الأجواء للمواطن سوى الحلم، فبديلاً من مصارعة واقعه، والخلو معه في جدال حقيقي، تتنير من خلاله ظروف معيشته، يعيش الفرد واقعه من خلال الحلم، تقول البنت مخاطبة أمها:

- قد يستجيب الله ادعائك يا أمي ويرزقني بلبن العصفورة، وعنت بلبن العصفورة عريساً يملك شقة وموارد كافية لفتح بيت... (الرواية، ص ٢٩).

وفي ظل هذه القبيضة المادة ينحزل الأفراد عن بعضهم البعض، وينشأ الخوف وتتباعد المسافات، وتزداد الأوهام، ويتمتع الحوار^(٨)، فالأب يكتشف، وهو يسأل زوجته عن عالم كل من الابن والابنة، أنه لا يعرف شيئاً على الإطلاق عن أولاده (الرواية، ص ٣٩). كما أن ابنة لا ينطلق على طبيعتها إلا مع جده (الرواية، ص ٣٨). وتسقط الولية هنا، جيل الآباء، وتجعل العلاقة حميمة بين الأجداد، وهي لا تبرز أسباب هذا السقوط، وأسباب هذه الفجوة القائمة بين كل من الأب وبناؤه. اللهم إلا إذا اعتبرنا عدم اهتمام الأب بالسياسة، مبرراً لهذه الفجوة:

عندما يسأل الضابط الابن:

- أليس هذا اسم أبيك؟

يقول له:

- لا أب لي... وبضيف:

- نحن جيل بلا آباء (الرواية، ص ٤٦).

والمسألة، تبين في نظري أعظم من كونها مواجهة سياسية، واختلافا في التوجهات، والنظرة إلى العالم، إنها تجسد في طبيعة الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي عرّضت لها الرواية، والتي تمر بها الأسرة. ففي معظم الأسر المصرية، تتحول بنية الأسرة إلى خلية اقتصادية، الجميع يعمل ليل نهار، في سبيل توفير مستوى معيشة يوفر الحد الأدنى من الحياة الكريمة. وتور معظم الأحاديث المتبادلة بين أفراد الأسرة حول الجانب الاقتصادي، المرتب، عقد العمل للسفر إلى الخليج النفط، شراء شقة، دفع الأقساط، الأبناء الذين لم يعملوا حتى الآن، والابن الذي يريد الزواج، مصاريف جهاز البيت، مصاريف الطعام والشراب والسكن... إلخ، وفي مقابل ذلك تبقى الأمور الشخصية والمشاعر الإنسانية المتبادلة بين أفراد الأسرة، خبيثة كل فرد، بحيث يبدو كجزيرة منعزلة عن الآخرين، فيما يختص بالحدث الأخوي-الأسري، الأكثر إنسانية.

ولعل ما سبق، يفسر لنا الكثير من الجرائم التي نسمع عنها، بشكل متواتر، حول انحراف الفتيات، وذلك في ضوء الأزمة الاقتصادية التي تمر بها أسرهن من ناحية، وفي ضوء عدم وجود قنوات للاتصال الإنساني بينهن وبين أي من أفراد الأسرة الآخرين من ناحية أخرى، وهو ما يكثف من الأسباب التي دعت الابنة لارتداء الحجاب، ورغبتها في التحصن ضد ضوايات عصر الانفتاح (الرواية، ص ٣٨)، وهو الشيء نفسه الذي جعلها تؤكد أيضا ضرورة احترام الذات والتعسف بذلك ما أمكن (الرواية، ص ٣٩).

وبإضافة إلى ذلك، يؤثر الجانب الاقتصادي أيضا على العلاقات العائلية، بحيث يصبح توفره هو العامل الحاسم والرئيسي في إتمام الزيجات من عدم إتمامها. تقول الأم مبينة تكلفة علاقات الحب هذه الأيام:

- الحب مكلف هذه الأيام والبنات مكسورة الجناح والولد، بماذا يحبان يا حصرة (الرواية، ص ٤٠).

وفي ختام هذه النقطة الخاصة بالسجن المجتمعي، يمكننا القول بتضافر عوامل عدة، سياسية واقتصادية وإعلامية ومجتمعية، تلعب جميعها دورا متكاملا ومتضافرا، في تحقيق خضوع المواطنين من ناحية، واستمرارية هيمنة السلطة السياسية الحاكمة عليهم من ناحية أخرى.

ثالثا- السجن السياسي وأليات المقاومة

بخلاف خطاب القمع غير العلن، تبقى للسلطة ألياتها المباشرة للقمع والاستبداد التي يبدو السجن أكثر أشكالها وضوحا وانتشارا عبر مختلف العصور ومختلف المجتمعات.

في دراسته التاريخية (التأديب والعقاب : نشوء السجن)، « يقرأ

فوكو جسد السجن، باعتباره علاقة يؤهلها في سياق التغيرات الاجتماعية والاقتصادية، وبالتالي الفكرية والفلسفية، وأثرها على نظام السيطرة. فمن احتفالات الإعدام وطقوس التعذيب العلنية إلى سرية التأديب وإقصاء الخارجين على السلطة، نجد نقلة من الانتقام إلى الاستبعاد، ومن التحطيم إلى التجنيد، وهذا أدى إلى نشوء مؤسسة تأبينية تضمن احتواء العناصر التي لا تتجانس، و رؤية السلطة للمجتمع. السجن إذن آلية من آليات حجب المختلف لغرض طبيعته أو تصفيته»^{٩٩}.

وفوكو في دراسته السالفة الذكر، يرى تطور مفهوم السجن تاريخيا، من كونه مؤسسة للعقاب، ثم للتأديب، وصولا إلى مرحلة الرعاية والإصلاح والتأهيل، كالصنع والمدرسة والثكنة، وهو تحليل يتموضع تاريخيا في إطار تطور المجتمع الأوروبي، وصولا إلى نشأة المجتمع الرأسمالي الحديث، والبعث عن نموذج الإنسان المنضبط. وهذا التطور للسجن، لا يتفق مع الوضع في العالم العربي الذي يرتبط مفهوم السجن لدى سلطات الحاكمة بالعقاب والتأديب بشكل عام، وبالتعذيب والقتل بشكل خاص.

تكشف لنا الرواية، في البداية، حجم المعتقلين المبالغ فيه الذي وصل إلى ألف وخمسمئة معتقل، مبينة بذلك خطئ السلطة وشمولية قمعها، وتقدم لنا مشهد المعتقلين، من خلال السجناء السياسيين التسعة الذين انضم إليهم عبد الله - الأب، ومعظمهم من كبار السن، فيما عدا الشاب يكبر ابنته بسنوات (الرواية، ص ٥٣-٥٥).

ومن خلال شخصية عبد الله، يبدو لنا تأثير تجربة السجن، في إحساس المرء بالضيق والوحدة والهزيمة، خصوصا إذا كان مثل شخص عبد الله، ليس له في العير ولا التفير. وحول حصار العقل في السجن يرى (فخري لبيب) «أن العقل يعيش في السجن محاصرا بين مفردات محددة: الشومة، الفلكة، التأنيب. إن هذا النهج يسعى للوصول بالمعتقلين إلى مجرد كائنات مذعورة، ينتهي عقلها، لتحكمها فرائزها، وأساسا غريزة الخوف والإحساس الدائم بالضيق»^{١٠٠}. وذلك هو ما أبرزته الرواية بشكل واضح، من خلال شخصية عبد الله الذي كان دائما ما يسأل نفسه عما اقترف في حق السلطة، وكان يئن بنفسه عن مجازاة السجناء السياسيين من رفقاء الزنزانة. «لكن السجن السياسي، رغما عن حالة الخوف والعزلة والتعذيب التي يلاحق بها السجناء، يوفر مناخا جديدا، و يسمح لهم بالتفكير والفهم من ناحية، وابتكار أساليب جديدة للمقاومة من أجل استمرارية الحياة وعدم الانكسار من ناحية أخرى»^{١٠١}. ففي ختام التحقيق الذي أجراه المحقق مع عبد الله، وبعد أن وجهت إليه تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية «ساعات لحظة صمت متوترة وتأكد لعبد الله أن تهمة الإخلال بالوحدة الوطنية هي تهمة من لا يفعل شيئا على الإطلاق» (الرواية، ص ٨٤).

لقد اكتشف لعبد الله أن تهمة ليست الإخلال بالوحدة الوطنية ، بقدر ما تمثلت في انسحاب التام، وخوفه من كل شيء» من التفكير ومن الفعل على الصواب.

ويتذكر عبد الله ما حدث مع الساعي الذي يعمل معه في المصلحة- والذي استوفقه رجل في الشارع وضربه قلما على خده. ويذلا من أن يؤثر الساعي وضربه، وجد نفسه يسأل الضارب:

«ماذا فعلت؟ أين أخطأت؟»

وحينما رصد الساعي نظرة الاستنكار في عيني عبد الله، قال له وهو يحمل صينية القهوة وينسحب:

« مثالي دائما في الخطأ، ولو كنت مكاني لفعلت ما فعلت أنا (الرواية، ص ٦٨-٦٩).

وحينما يتذكر عبد الله هذا الحديث، يسترجع من خلال وجوده في السجن، تاريخ الخوف الخاص به، فهو ينفذ كل الأوامر التي تصدر له، ظالمة كانت أو عادلة، ويراجع الحسابات في المصلحة بدل المرة عشرات حتى لا يدس عليه أحد رقما... وهو يهب من النوم يحكم رتاج البيت الذي سبق وأحكمه... يخاف ينهار سقف البيت، يخاف يقض خطايا يصل قرار الطرد من الشقة، يخاف البواب يدير شقق المساكن الشعبية بيوتا للدمارة ولعب القمار... يخاف شرطة التموين تلقي القبض عليه وهو يشيح بوجهه عن عمليات التهريب في الجمعية الاستهلاكية، يخاف بائع الفاكهة على ناصية الشارع لم يعد يتعامل معه، ويحسد الله أن أحدا لا يعرفه في السوبر ماركات وألبوتيك، يخاف عسكري المرور... إلخ (انظر الرواية، ص ٦٩). وهذا السجل الطويل من الخوف، جعل عبد الله يدرك للمرة الأولى ماهية العالم الذي عاشه، والأشكال المتعددة من الخوف التي فرضت عليه، وفرضها على نفسه، بسبب وبغير سبب: «... عاش حياته يهرب، ولا مجال للهرب، يحكم المزلاج على باب بيته ولا باب البيت، يخاف ينهار السقف والسقف منهيار، يتحاشى المناصب وهو غارق فيها. ويتأذى الآن أن يواجه، أن يلتقي على التهمة، وأن يخرج بجلده سالما...» (الرواية، ص ٧٢).

وتبين الرواية أن تنامي الوعي لدى أي فرد رهين بفهمه لحقيقة وضعه واستيعابه للأحداث التي يمر بها. فعبد الله يكتشف بعد استرجاع أنماط الخوف المختلفة التي آلت به، أن مطلب الإفراج الذي يلح عليه، ليس رهينا فقط بوجوده في السجن، بقدر ما ارتبط دائما، وبشكل لم يدركه هو سابقا، بأحواله قبل دخوله السجن:

«عرف أن الإفراج كان دائما مطلبه حتى قبل أن يدخل السجن» (الرواية، ص ٧٠).

وإذا كانت تجربة السجن تجربة مقيدة حرية الفرد ، وتحركاته، وممارساته، فإنها تسمح للسجناء بالتفكير والفهم، وفي أحيان كثيرة

يخرج السجين من سجنه وهو معبأ ضد ممارسات السلطة الحاكمة، أكثر بكثير مما كان عليه الحال قبل دخوله السجن، ولعل ذلك ما يحدث الآن للكثير من الشباب الذين تمتثلهم السلطة السياسية في مصر، تحت مسمى إسلامي، وهم في حقيقة توجهاتهم أبعد ما يكونون عن هذا التوجه، فإذا بهم يخرجون من السجن، وهم أشد مراسا وأكثر استمساجا بالفكر الإسلامي، وفي الغالب لا يتأذى ذلك من اقتنائهم بهذا الفكر، لكن تحديا للممارسات القمعية التي واجهتهم في السجون وهذا هو ما يحدث لعبد الله، حينما أخذ يسترجع شريط أحداث ليلة القبض عليه، وهو ما جعله يفكر في كل شيء، ومنها الأشياء التي تحرم السلطة التفكير فيها:

«وبهذه صوت داخلي إلى خطورة التفكير، وأدرك أن مصرعه يكمن في الرغبة في الفهم والمعرفة... وانتوى أن يكف عن التفكير فيما حدث في البيت ليلة إلقاء القبض عليه، ولكنه كان قد قطع شوطا طويلا في طريق العودة، وتحتم عليه أن يفهم ما استغرق عليه فهمه من سلوك الولد تلك الليلة» (الرواية، ص ٦٥).

وإذا كانت تجربة السجن قد فتحت مسام الوحي لدى عبد الله، بخصوص علاقته بالواقع الاجتماعي المعاش، فإنها قد ساعدت أيضا على اندماجه، ضمن مجموعة السجناء السياسيين الآخرين في الزنزانة، فبدية كان عبد الله يمايز بين نفسه وبينهم، إصرارا منه على تبرئة ساحته، حيث كان يتعهم بالضمير أنتم، رافضا استخدام الضمير نحن (انظر الرواية، ص ٥٩). ورغم ذلك يكتشف عبد الله رويدا رويدا اندماجه وسطهم، وسعيه الدائم إلى فهم مفرداتهم السياسية، ويكتشف أيضا من خلال الحوار الدائم الذي دار بينه وبين الشاب الذي يكبر ابنته بسنوات، حول تجهيز خطة دفاعية لمواجهة المحقق، أنه قد قبل الإدانة التي وجهها إليه هذا الشاب بأنه مارس لعبة السلطة السياسية نفسها من خلال جعله بالسياسة من ناحية، ومن خلال خوفه وهرقلته وانسحابه من كل شيء من ناحية أخرى (الرواية، ص ٧٩-٨٠).

لقد تطور وعي عبد الله، من العزلة التامة داخل السجن، والطلب الدائم للإفراج عنه، المصحوب بخفا القبض عليه، إلى اندماجه التام في عالم السجن، واشتمال تفكيره، وإدراكه للأمر الغائبة عن ذهنه وعقله، وفهمه لممارسات السلطة السياسية، واستغلالها الطويل للذى له، وهو ما انعكس في تراجعه عن مطلب الإفراج عنه إلى أنه قبول التحقيق معه، الأمر الذي يعكس رغبته في المساهمة والاستجواب ومواجهة محققي السلطة: «فبعد الله لم يعد ذات الرجل الذي دخل السجن» (الرواية، ص ٨١).

ولم يقف تأثير تجربة السجن فقط، عند حدود تنامي وعي عبد الله بمستوى الواقع الاجتماعي والممارسات السياسية للسلطة الحاكمة،

وعلاقته برفاقه من السجناء السياسيين، لكنها ساعدته أيضا على إعادة قراءة علاقته بفراد أسرته، وإجراء المقارنات الدائمة والمستمرة بين وضعيت ووضعية كل من أبيه وابنه وابنته: «تسأل عبد الله أكان الوالد يرتجف خوفا عليه أم رغبة في أن يكون قد فعل ما يدرجه في قائمة التهمين؟ وأخافه السؤال فانفض عينيه، ومن الأغوار طفت إلى وعيه نظرة الرجاء الخائب في عيني الوالد وهو يقف بركة في الصلاة، نظرة تدينه لأنه لم يفعل، تسقطه من عرش الأبوة وتلقى لونه الباب» (الرواية، ص ٦٦ و ٦٧-٦٢).

وإذا كان السجن، يساعد كما أسلفنا على نمو الوعي والإدراك والفهم، فإنه يساعد أيضا على ابتكار الآليات التي تعمل على مواجهة حالة القمع الهادفة إلى سحق السجناء. ويرى (فخري لبيب) أن محورالخطوة المضادة ينبغي أن يكن هو الصمود والتحدى والحفاظ على العقل فاعلا والإرادة متماسكة وذلك بـ:

أولاً- تأكيد الإحساس بأن كل معتقل هو جزء من جماعة. لا فرد في حد ذاته.

ثانيا- تعطيم قيود الحصار الداخلي بتحدي كل القيود، وفرض الحركة والحديث، أيأ كانت العقاقب.

ثالثاً- تعطيم هيبة المعتقل، بتحرير وتحويل شخوص الإدارة إلى رسوم كاريكاتورية تثير السخرية لا الخوف والرهبة.

رابعاً- كسر فصل الداخل عن الخارج، وتعطيم قيود الحصار، وابتداع كل الأساليب لاجتيازه والحصول على الأخبار والوثق والقم والمصف أحيانا.

خامساً- برامج تثقيفية: تاريخية، سياسية، اقتصادية، اجتماعية، فلسفية، أدبية، وذلك بالمحاضرات والندوات داخل العناير. وتوفير أجهزة من المعتقلين للحماية والاتصال بين العناير المختلفة لتبادل الآراء^(٣).

وتكاد تتشابه الآليات السابقة، مع الآليات نفسها التي تطرحها الرواية، فحينما يتسأل عبد الله:

– أليس القلم من المحظورات؟
يقول الشاب:

– المحظور الوحيد في السجن هو أن نستسلم لما يريدونه بنا (الرواية، ص ٦١).

ويقول الشاب يكبر ابنته بسنوات، لعبد الله ردا على انتظاره الإفراج:

– يُجن الإنسان في السجن إذا ما أنتظر الإفراج غدا (الرواية، ص ٦١). وبالإضافة إلى ذلك، تبين الرواية خطورة اللافعل داخل السجن: «وكان قد تعلم أن اللافعل في السجن أخطر من أسلحة السلطة مجمعة، وأن الفعل البدوي وحده الكفيل باستيعاب غضبه، فقرر أن يتطوع بمسح البلاط، ويتسأل على من الدور اليوم ليفيعي من المهمة...» (الرواية، ص ٦٧).

وكما بينت الرواية أهمية الكل المتفاعل، في مواجهة التشظي الفردي المنعزل، من خلال اندماج عبد الله ضمن رفاق الزنزانة الآخرين، فإنها قد جعلت هذا الاندماج يتم من خلال الحوارات التي تمت بين عبد الله والشاب يكبر ابنته بسنوات، وهو اختيار مقصود من الرواية، لطرح المصالحة بين الأجيال، وذلك من خلال الالتقاء بين جيل الشباب – جيل المستقبل وجيل الآباء، وإذا كان الشاب قد استطاع أن ينقل عبد الله من مستوى العزلة والانسحاب إلى مستوى المشاركة والاندماج، فإن ذلك يتضمن أيضا الإعلان عن إمكانية المصالحة بين الأب وأبنائه على مستوى الأسرة، وإذا كنت قد استضمت كلمة «جيله هنا» ، فإن الرواية لم تستخدم هذه الكلمة على مدار صفحاتها، بل لم تطاق أسماء أيضا على أي شخص من شخصياتها سوى شخصية الأب – عبداً، وهو ما يعني ضمناً، الإشارة إلى أن الجميع في سلة واحدة في مواجهة القمع والتسلط من جانب السلطة السياسية الحاكمة. ولعل هذا التوجه من جانب النص يعكس رغبة الكاتبة (لطيفة الزيات) في إمكانية الالتقاء بين المثقفين والجهابير، ويؤكد رغبتها في الاندماج ضمن الجهابير والتوحد معهم^(٤)، هذه الرغبة التي عبرت عنها بشكل دائم ومتكرر.

الهوامش

(٣) هشام شرابي: النظام الأبوي وبشكلية تظلم المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، يناير ١٩٩٧، ص ٨٧. وحول تطور مفهوم الفردية والمواطنة في المجتمعات العربية، من خلال التطورات التي ارتبطت بنشأة الرأسمالية، وتكيفها على الإرادة الفردية كمحسوس الالتزامات، وكعناصر فلسفية للثانية والثلاثية، والفارق بين ذلك الوضع وما حدث في العالم العربي، انظر: محمد نور فرحات، مسعود سابق، ص ١٢-١٣، وانظر أيضا، هشام شرابي، الفصحى والهالك، مركز الثقافة لدراسات حقوق الإنسان، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٥٢-٥٣.

(١) محمد نور فرحات. التعددية السياسية في العالم العربي، الواقع والتحديات، الوحدة المغربية، العدد ١١، إبريل ١٩٩٢، ص ٩١٢.

(٢) سمير أمين. أزمة المجتمع العربي، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٥، ص ١٤٢. وموسي سمير أمين، أمية لهذا التحول: فيالنسبة للبيانات الحاكمة القديمة. يشير إلى الجيل الأول من البرجوازية التي حكمت مصر حتى ثورة ١٩٥٢، وبالنسبة للسيطرة على الحكم السياسي، يشير إلى الجيل الثاني الذي جاء مع ثورة يناير واستمر معها. انظر العدد نفسه، ص ١٤٦-١٤٢.

- (٤) وأهل جمال. الثانية والسيطرة. قراءة في تسلط الدولة العربية. قضايا فكرية. الكتاب الخامس والسادس عشر. يونيو- يوليو ١٩٩٥، ص ٣٦٤.
- (٥) محمد فائق. حالة حقوق الإنسان في الوطن العربي. الأبعاد والأفاق. الوحدة العربية. معاصر سابق، ص ١٦
- (٦) عبد الرحمن منيف. رأي وشهادة حول القمع، فصول. المجلد السادس عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، ص ١٨٧
- (٧) ميشيل فوكو. المراقبة والحاقية. ولادة السجن. ترجمة طلي عكاد، مراجعة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٩٠، ص ٣٦.
- (٨) سمحان إدريس. الكلف العربي والسلطة، بحث في روايات التجربة الناصرية، دار الآداب، بيروت هذا، ١٩٩٢، ص ٢١٧.
- (٩) فريال جبوري غزول. السيدة المسجون من البيان إلى البلاغ، فصوله معاصر سابق، ص ٣٣٨.
- (١٠) صدرت هذه الرواية في مجلة أدب وذلك في سبتمبر عام ١٩٩١، ثم صدرت في طبعة أخرى من دار شرقيات عام ١٩٩٥، وهي النسخة التي سوف نتعامل معها، وسوف نحيل إلى الاقتباسات في متن الدراسة. والجدير بالذكر، أن طبعة شرقيات، صدرت بالإضافة إلى قسمين آخرين، الأولى عنوانها والشمسهم ص ١١-٢٢، والثانية عنوانها «كلمة سر» ص ٢٥-٢٦، ثم تأتي القصة الطويلة والرجل الذي عرف تيمته وتشمل الصفحات ٢٣-٨٤
- (١١) علي الراعي. للرواية في الوطن العربي، شاذل مختارة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط ١، ١٩٩١، ص ٨٢.
- (١٢) صدر لطيفة الزيات رواية «الباب المفتوح» ١٩٦٠، «الضيقة» و«صم» أخريه ١٩٨٦، «الرجل الذي عرف ليمته» ١٩٩١، «مسلة قلقيش» أوزاق شخصية ١٩٩٢، ثم مصاحب الهجاء ١٩٩٤.
- (١٣) لطيفة الزيات: الكاتب والعزبة، فصوله، ص ٢٣٦.
- (١٤) حول خطاب الإقصاء والفني والتسلط في العالم العربي، وتحوله من سيرة ممارسة تاريخية طارئة إلى ثابت بنيوي لا يقدر الخطاب على الإفلات من هيمنته إلا بنفي ذاته، انظر علي مبروك،

- نقد خطاب التسلط وأليات الإقصاء مجلة آفة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد ١٣، ١٩٩٢، ص ٦٨. وبحول وضعية الاستبعاد في العالم العربي، وثقائاتها البنيوية العميقة، انظر فيثم سناح، معاصر سابق، ص ٤٩-٥٥.
- (١٥) المصدر نفسه، ص ٥٠.
- (١٦) المصدر نفسه، ص ٥١.
- (١٧) المصدر نفسه، ص ٤٦.
- (١٨) عبد الرحمن منيف: معاصر سابق، ص ١٨٣
- (١٩) فريال جبوري غزول. معاصر سابق، ص ٣٣٨. وقد صدرت ترجمة عربية. لكتاب فوكو الذي أشارت إليه الكاتبة وأقرتها إيليا سابلا في اللقاء رقم ٧.
- (٢٠) فخرى لبيب. العقل الثاني، فصول، معاصر سابق، ص ٢٢٠.
- (٢١) فخرى لبيب: الإبداع والمبدعين في المعتقدات والسجون، قضايا فكرية. الكتاب السادس والثاني عشر، يوليو ١٩٩٢، ص ١٧٤. ويعرض الكاتب في هذه الدراسة للشكليات الإبداعية المختلفة التي أيدعها المبدعون خلف أسوار سجونهم وتفضل الأشعر، والزجل، والمسرح، والإبداع المعممي والروائي، والترجمة والدراسات والبحث والمصاحفة، بالإضافة إلى الفنون التشكيلية، وتناول الكاتبة إبداع كل من الرجال والنساء من السجون على السواء، ويستشهد بالكثير من الأمثلة التي أسفقت بها الأناكر، انظر. المصدر نفسه، ص ١٧٤-١٨٤.
- (٢٢) فخرى لبيب: العقل الثاني، معاصر سابق، ص ٢٢٠-٢٢١.
- (٢٣) تقول لطيفة الزيات حول روايتها للعمل الجماهيري والإبداع «وتبني الحرية المصاحبة لعملية الإبداع حرية فردية. لا يوزعها عندي إلا الحرية التي يمارسها الإنسان في أثناء العمل الجماهيري في حالة مد ثوري، وهي شرط لم يتوافر بعد في الفترة الأخيرة، فهي الإبداع والعمل الجماهيري دون بقية النشاطات، ينشغل الإنسان بكافة مجتمعه، وكل قدراته الإنسانية، سواء محط العمل أو الحس أو الوجدان. وفي كل من المجالين يعيد الإنسان في حرية إنتاج ذاته وإنتاج واقعه، ويمارس لمسئلة أذراع الحرية- لطيفة الزيات. الكاتب والعزبة، معاصر سابق، ص ٢٣٠.

بنية الشخصية الروائية ودلالاتها في رواية «صاحب البيت»

محمد جمال هاروت

من الروايات التي تتميز بالحبكة، مقابل الروايات الأخرى لروائيين آخرين التي تتسم بغياب الحبكة أو غياب بعض عناصرها.

وإذا كان شكل تتابع الأحداث أو الأفعال، أحد العناصر الأساسية المحددة للحبكة، فإن هذا الشكل في رواية الزيات محكوم بالتوتر الداخلي بين هذه الأفعال، وهو التوتر الذي ينشأ في الرواية عن شبكة التعارضات الأساسية والثانوية بين الشخصيات، وفق تيولوجيا البطل والبطل المضاد، بشكل أساسي، التي سنتوقف عندها لاحقاً.

وليس النموذج الحديث في رواية الزيات الذي يرمز له الراوي باسم «الرحلة»، كتشيراً على أن الحدث لا يتم في أماكن الاستقرار الطبيعي للإنسان بل في أماكن مطاردة وتخفي، سوى نتاج هذا التوتر الداخلي بين أفعال الشخصيات، وما تكشفه هذه الأفعال من نظرة الشخصية إلى نفسها وإلى العالم. فنجد أنسناً إزاء نمو حديثي بين نقطة البداية ونقطة نهاية، إلا أنها مفتوحة، كما نجد تبعاً لمنطق هذا النمو نقطة الذروة التي تتحدد على مستوى الأفعال في العالم السردى، بصفحة «رفيق» لـ «سامية»، الشخصية المضادة له، وقرارها النهائي بالرحيل، وترك «الرحلة». وبين البداية والنهاية، مروراً بالذروة، تترايط الحلقات السردية سببياً، فكل حلقة تقضي إلى الحلقة الأخرى، ومن هنا فإن بنية الحبكة هي منطق الترابط هذا.

يعني ذلك أنه إذا ما كان تحت أي جنس أدبي بنية عميقة أو خفية أو تحتية، يمتصها العمل الأدبي، أو ربما ينتقشها، فإن رواية الزيات تمتص الحبكة التي عُرف بها الجنس الروائي تاريخياً، وتتفقد بنيتها في تظاهرها من تظاهراتها بما على وجه البقعة، تظاهرة التوتر الداخلي بين أفعال الشخصيات الوثيقة الصلة ببنية الحبكة الكلاسيكية.

تخضع حبكة «صاحب البيت» للشخصيات الأساسية، ويمثل ذلك سمة بارزة من سمات السرد البسيكولوجي الذي تتحدد وظيفته بإبراز خصائص الشخصية. فبعد الحدث باستيقاظ «سامية» في ساعة متأخرة من الليل، على قرع شديد لجرس البيت، فتفتتح الباب موقفة زيارة لرجال الشرطة، إلا أنها تقاها بـ «رفيق» الذي يأمرها بتوضيب حوائجها بسرعة، والنزول إلى السيارة التي يقبع فيها زوجها «محمد» المعتقل الذي نصح «رفيق» بتحويله من المعتقل، وما إن تطلق السيارة حتى تواجه بحاجز أمني يبحث عن المعتقل الفار، فتكتشف «سامية»

رغم التشكيك «الشكلاني» بمفهوم الشخصية الذي يرتبط أساساً بما أنجزه الشكلاني الروسي الكبير توماشفسكي، وإنكار ضرورة الشخصية للرواية، باعتبار الرواية نظاماً من الحوافز على مبادئ ذلك الإنجاز، فإنه باستثناء بعض اتجاهات الرواية الجديدة، يثبت تاريخ الرواية أن الشخصية عنصر يتصل ببقائه ببقاء الجنس الروائي نفسه.

يشير مفهوم الشخصية هذا أسئلة من نوعية العلاقة بين الشخصية الروائية والشخصية الاجتماعية. فهل الشخصية الروائية تمثيل للشخصية الاجتماعية أم أنها تمثيل لذاتها، لا يدعو كونها كائنات لغوية، لا وجود له خارج الكلمات؟

إذا كان التصور التقليدي يطابق بين الشخصية الروائية والشخصية الاجتماعية، مما يحول الشخصية الروائية إلى مجموعة من المفراضات المؤلف الأيديولوجية والاجتماعية، فإن التصور الحديث لها ينطلق من أنها نتاج عمل تأليفي يوزع هويتها في النص، مما يجعل الشخصية— وهذا هو رأي فيليب هامون — تركيباً جديداً يقوم به القارئ، أكثر مما هي تركيب يقوم به النص.

يقترّب مفهوم الشخصية الروائية في هذا التصور الأخير، المتصل أساساً بالتصور اللساني، من مفهوم العلامة اللغوية، فيكون لها دال يرتبط باسمها وصفاتها، ومدلول يرتبط بما يقال عنها وبما تقوله وتقوم به، في الآن ذاته الذي يميزها عن تلك العلامة، من حيث إن وجودها ليس منجزاً بشكل مسبق، بل مرتبطاً بالتفصيل واليات.

ومن هنا لا تتضح هوية الشخصية الروائية إلا في عملية القراءة، بألياتها التفصيلية والتأويلية، الأمر الذي يجعل تلك الشخصية متعددة الدلالات، فالحصورة التي يكونها المتلقي عن الشخصية في عملية القراءة، لا ترتبط بتركيب النص لها وحسب، بل وبإعادة تركيب المتلقي لها، في ضوء احتمالية هذه الشخصية ومقروئيتها، ومخزون المتلقي الذي يضيف عليها محمولاته.

وتكتسب دراسة بنية الشخصية الروائية، وأشكال تصنيفها الممكنة، ودلالاتها، في رواية «صاحب البيت» للروائية العربية المصرية لطيفة الزيات، أهمية خاصة، ينفع إليها الدور الاستراتيجي لشخصيات هذه الرواية، في مجرى أفعال وأحداث العالم السردى، أي في ما يندرج في إطار حبكة السردية، إذ تتصف هذه الرواية بأنها

الزمنية التي يشملها الاستنكار أو الاسترجاع) يصل عند «سامية» إلى سنة تعرفها على «محمد» وزواجها منه، ويعود بها إلى زمن الصبا في «البيت القديم»، حيث الحياة التقليدية لعائلتها، فنعرف من خلال هذه المفارقة ومداهما مضى «سامية»، في حين أن «رفيق» ليس له أي استنكار أو استرجاع. ومن هنا فإن المفارقات السردية الاسترجاعية أو الاستنكارية في رواية الزيات، ليست مجرد مفارقات يفرضها قانون استحالة التتابع بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، بل هي مفارقات موفقة لإنتاج نوع من السرد النفسي العمودي لباطن الشخصية وحياتها الباطنة اللاشعورية، وتتصل بشعيرة السرد وشاعريته المهيمنة في «صاحب البيت» برمتها، بهذا التوظيف البارع والمتقن للغاية، حيث تشغل الاسترجاعات ذات اللغة الشعرية المونولوجية، بالمعنى الضيق أو الفاض لكلمة، حيزاً واسعاً من الشريط اللغوي السردية.

يفعنا ذلك إلى اعتبار أن الرؤية السردية المهيمنة في رواية الزيات هي الرؤية السردية المرافقة (أي الرؤية مع، وفق تصنيف بويون)، رغم ضميرها النحوي اللاتخصصي الموضوعي، أو الخلفي الذي هو ضمير الغائب (أي الرؤية من خلف أو الرؤية الخلفية)، ومن هنا فإن السرد في الرواية موضوعي أو خلفي، شكلاً، ويتم بالضمير اللاتخصصي، في حين أنه سرد ذاتي أو على وجه الدقة سرد بيسيكولوجي، وظيفية.

فالراوي / السارد الموضوعي اللاتخصصي شكلاً المرافق البيسيكولوجي وظيفية، يقض بسرعة طائفة نحو هدفها في تسريع السرد، بشكل يقضي التعارض أو التناقض بين شخصية «سامية» الكثيفة نفسياً وشخصية «رفيق» المضادة المسطحة، بمعنى خلوها من العمق النفسي، باستثناء حالة بتيمة واحدة، هي الحالة التي يتفيل فيها شكل موه هو مفتوح على السماء، كان شخصية «رفيق» ليست مسطحة بطبيعتها— وهذا توليد من توليدات عملية القراءة— بل إن شروط الواجب وإكراهاته التفسيرية هي التي تفرض عليه التسطيع وتمويت الأبعاد النفسية والعاطفية لكيانه، وهو ما يكشف ضمناً عن إدانة تلك الشروط القمعية التفسيرية القاهرة التي ترغم الكائن على إماتة ذاتيته. غير أن ذلك لا نستطيع تحصيله إلا في احتمال، من احتمالات القراءة، هو الاحتمال التوليدي، في حين أن المحور التركيبي للرواية، وهو محور ملاقات الحضور لا يسهفنا كثيراً بذلك.

يتم تسريع السرد، بهدف الوصول إلى الخاتمة، ضمن نظام الحكاية: البدء والذروة والنهاية، أو «لحظة التنوير» كما تسمى بلغة النقد الكلاسيكي. ويلاحظ هذا التسريع تقنيا شكل ضمور المشهد أو الوصف، فالمشهد والوصف هما حالتان يتوقف فيهما الزمن أي السرد. ذلك أن لا سرد بدون زمن، والسرد كتلة زمنية أولاً وأخيراً. حتى إن المشهد المواربي المتوافر شكلياً على مواصفات المشهد لا نثر عليه في رواية الزيات إلا في شكل مفارقة زمنية سردية استباقية، أي

لنثر، أنها مجرد «رقم» في خطة التهريب أو في العملية، عليها أن تنكسر شخصيتها، وأن تتصرف بشكل يقض لطبيعتها، وأن تتحول إلى «مسح»، يخضع إلى متطلبات العملية وخطة قائدها «رفيق» الذي يحظر عليها النظر إلى زوجها في السيارة أو التحدث معه لئلا يلاحظها. مما يشغلها داخلياً، وزيجها في تخيلات وفصامات، ناتجة من التناقض بين متطلبات العملية التي تعكس محور الواجب وطبيعتها «الستيمتالية»، المملنة والكثيفة نفسياً التي تعكس محور العاطفة. فنقتضي العملية، أي محور الواجب، إماتة «عاطفتها» وأحاسيسها الفردية وإنكار هويتها.

بهذا المعنى نحن هنا إزاء نموذج كلاسيكي للشخصية، يقتصر تنافرها أساسية من تظاهرات العقدة الكلاسيكية في الأدب العالمي، وهي عقدة التناقض بين العاطفة والواجب. ويكاد السرد البيسيكولوجي الموظف أساساً لإبراز خصائص الشخصية أن يكون برتمه موجهاً لإضاعة هذه العقدة. وبذلك نتقدم لنا «سامية» منذ بداية التوتر الحثي (مواجهة الحاجز الأمني الذي يبحث عن المعتقل الفار) كشخصية بيسيكولوجية كثيفة نفسياً، ومملنة عاطفياً ومتميزة «ستيمتاليا»، تعاني على نحو متشظ من عقدة التناقض بين العاطفة والواجب، مقابل «رفيق» الذي لا تعرف شخصيته سوى محور «الواجب»، بشكل صارم. ويفسر ذلك ارتباط الزمن النفسي في الرواية بـ «سامية»، في حين يرتبط الزمن العصبي بـ «رفيق».

ويكلام آخر، نحن في «صاحب البيت» إزاء زمنين هما: الزمن النفسي المرتبط بالسرد العمودي البيسيكولوجي، والزمن العصبي المرتبط بالسرد الأفقي الخطي. ففي حين تتكون شخصية «سامية» عبر طبقتين سرديتين مترابطتين هما الماضي—الحاضر، فإن شخصية «رفيق» تتكون، أو تظهر، عبر طبقة سردية واحدة هي طبقة الحاضر. ومن هنا فإن شخصية «سامية» حافلة بالمفارقات الزمنية من قبيل الاسترجاعات والاستباقات، في حين أن شخصية «رفيق» تكاد تخلو منها.

مما لا شك فيه أن المفارقات الزمنية السردية هي قانون في السرد، ناتج من استحالة المطابقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، غير أن هذه المفارقات موفقة هنا برمتها لإبراز خصائص شخصية «سامية» وعقدها، إذ ترتبط هذه المفارقات برمتها بإضاعة العمق النفسي العمودي لـ «سامية» استرجاعاً أو استباقاً. ولعل هذا ما يفسر، مثلاً، في ضوء توظيف الرواية لعلاقة هذه المفارقات بإضاعة الشخصية، أننا نتعرف على معلومات كثيرة تتصل بـ «سامية» في حين أننا لا نتعرف على أية معلومات تتصل بـ «رفيق» سوى المعلومات المتصلة بحصية الرحلة أو عملية التهريب.

إن مدى المفارقة الاستنكارية *la portée* (والمقصود بالمدى المسافة

في شكل مفارقة لها ارتباط كامل ومطلق هنا بالسردي النفسي العمودي (الفصل العاشر)، حين تستيق «سامية» ما يقوله «رفيق» وزوجها «محمد» عنها، فيترتب على ذلك انفجارها الداخلي، ووصول الحكاية إلى الذروة، بصف «رفيق» لها، وقرارها بترك الرحلة أو «العبء» في حين أن الوصف، ولا سيما الفيزيقي، يضمحل إلى مستوى ثانوي، فالصورة الفيزيائية البعيدة هي صورة «صاحب البيت» العجوز، صاحب البيت المؤجر الذي هو مخبأ سري لأطراف عملية التهريب. ونعني هنا الوصف المنظومي أي الموظف كوصف، دون تجاهل أن الأفعال والأسماء تحمل بعد ذاتها وصفا. إننا نعني إذن بالوصف المعنى التقني الضيق والمحدد له الذي يتوقف فيه الزمن. وحضور الوصف بهذا المعنى المحدد في رواية الزيات هو ثانوي للغاية.

فيلفة توماسفوسكي، تهيم في رواية الزيات الحوافز الديناميكية المختصة بوصف تحركات وأفعال الأبطال وإضاعة دوافعهم، في حين يتراجع حضور الحوافز القارة المختصة بوصف ما يتصل بالبيئة والوسط إلى مستوى ثانوي. ويساعدنا ذلك على فهم تراجع الحوار المشهدي لصالح الحوار السردي، فالحوار المشهدي يكون قائما بذاته وإذاته، ويكاد الزمن يتوقف فيه، إذ يتطابق في لحظة زمن الحكاية مع زمن الخطاب، وهو ما لا ينسجم مع وظيفة تسريع السرد في شريط سردي قصير، كشريط «صاحب البيت»، في حين أن ما يمكن تسميته بالحوار السردي في رواية الزيات هو حوار مندمج في السرد، إنه متمم له ومدمج، ويتم بواسطة الراوي. وكل ذلك في ارتباط بتسريع وتيرة السرد المرتبطة بدورها بمسدة التوتر الداخلي بين أفعال الشخصيات والنمو التوتري المتسارع الحدث، باتجاه الذروة، ومن ثم النهاية التي هي مفتوحة في رواية الزيات.

نستخلص من ذلك أن الرؤية السردية تضيء شخصية «رفيق» على مستوى واحد، هو مستوى الزمن الأفقي المرتبط بالسرد الخطي، في حين أنها تضيء شخصية «سامية» المضادة على طيقتين سرديتين، هما الحاضر- الماضي، لكل لحظة في الحاضر تستدعي لدى «سامية» لحظة في الماضي بشكل متواشج. يرتبط ذلك بكتافتها النفسية المتعددة الأبعاد، ويكتمل على ذلك هذه الخطاطة الجزئية:

الحاضر	الماضي
تضع «سامية» معجون الأسنان والفرشاة في الحقيبة، متأبهة للخرج مع «رفيق» من البيت للهرب مع «محمد» (ص ٩٠).	تسرح في اللحظة نفسها، لحظة الاعتقال الأول، لزورجها وانتزاعها منه، حين نصرت بطرق، كي تاراه الفرشاة ومعجون الأسنان، وسط سخرية الأمل، ودعوة عاملتها لها للعودة إلى «البيت القديم» الذي اختارت بزواجها من «محمد» و«البيت الجديد» للتحير منه، وحنينها والترستالي في ليلها البيت، وتعلق ذكريات الفراسة الجامعة والزياد وانتظار الإخراج من «محمد».
«محمد» يحاور «سامية» عن تفرغها خلال فترة اعتقال.	استرجعها أنفاسها، لذكورها للقاء الأول، و«محمد» (ص ٩٧) (٧١)

يمكن المضي تفصيلا بهذه الخطاطة أو الترسيم، وهو ما يشير بوضوح إلى إبراز خصائص شخصية «سامية»، عبر طيقتين سرديتين مترابطتين في السرد، التوتج هما طبقتا الحاضر/الماضي، السرد الأفقي الذي يستدعي فوراً سرداً نفسياً عمودياً. والعقدة الكلاسيكية التي تحكم «سامية» في التناقض بين العاطفة والواجب، تتجلى برمتها هنا، ففي حين ترتبط طبقة الحاضر السردية الأفقية بالواجب الذي تعليه شروط العملية، فإن طبقة الماضي العمودية ترتبط بالعاطفة أو بـ «الاستيعتالية» القصوى للشخصية.

تبعاً لهذه العلاقة الوشيعة بين الشخصيات الأساسية والحبكة، وخضوع الحكاية للشخصيات، تكتسب دوال الشخصيات في «صاحب البيت» وظائف متعددة ومقصية في آن، ويأتي في طليعة هذه الوظائف توفير عنصرَي المرونة والاحتمالية للشخصية الروائية، وهما عنصران موجّهان للمتلقى في عملية القراءة، بشكل توسع فيه الشخصية بواقعيتهما واحتماليتها، وإنها ليست مجرد كائن لغوي من أوراق وكلمات، فلا يتحقق هذا الإيماء إلا في عملية القراءة التي تسبغ محمولاتها على الشخصيات، وتكون صورة تأليفية جديدة لها بهذا القدر أو ذاك، مرتبطة بآليات القراءة وحنزواتها. تكون الشخصية هنا تركيباً يقوم به المتلقى، غير أنه تركيب، مرتبط هنا تحديداً، إلى حد بعيد، بتركيب العالم السردي لها. الشخصية في الرواية كشرط سردي هي إذن من قبيل المحور التركيبي، في حين أنها في المحمولات عنها في عملية القراءة، من قبيل المحور التواردي أو الاستبدالي.

يلعب المحور التركيبي للشخصية، أي محور علاقات الحضور، دوراً تأسيسيّاً إذن للمحور التواردي أو الاستبدالي، أي علاقات الغياب- علاقات القراءة، ومن هنا فإن الأوصاف والنموت والأسماء المسندة إلى الشخصيات، في رواية الزيات تضطلع بدور الدوال الوظيفية الإيحائية والتأثيرية، وتحكمها من جهة أخرى حوافز مقصية لإضفاء بعد دلالي خاص على الشخصية، إلا أنها حوافز مفتوحة، بمعنى أنها تتبع لعلاقات الغياب حرية التدخل بالاستبدالات والتواردات، ومن هنا وظيفة عدم اهتمام الراوي بالصور الفيزيائية مثلاً للشخصيات، باستثناء صورة «صاحب البيت» التي سننوقف عندها لاحقاً، وهو ما يعني مقصية في إتاحة مساحة حرة لعلاقات الغياب أو التتوّل.

يمكن اعتبار اسم الشخصية أحد العناصر الأساسية في هذه النوال. إذ ليس الاسم في رواية الزيات، وسواء كان اسم علم أو نكرة، مجرد كلمة اعتباطية، بل كلمة معرّفة دالة تنبئ بمعلومات عمودية أو أفقية عن الشخصية تتساع على مقروئيتها. وهذا الإعلام ضمنّي، بمعنى أنه ينبثق، ولكن داخل السياق، من إشباع الاسم بتواردات أو استبدالاته الدلالية الممكنة، وهي التواردات أو الاستبدالات المحكومة حتماً بفعاليات القراءة.

وتمكن وبخيلة هذه الدوال المرتبطة بالأسماء والصفات في التأشير النصي والإيحائي، في أن، على تلك التواردات في عملية القراءة أي على الدلالة، حيث تتأخذ التواردات أو الاستبدالات حتما آلية ذاتية في تطورها تضاعف الدلالة وتثريها. غير أن القراءة، إذ تبدو محكمة بهذا القدر أو ذاك بسياق الدوال وما تؤثر عليه، فإنها في فعاليتها المركبة تعيد بناء الشخصية، وتبني صورة مختلفة لها، أو وجوها أخرى، قد تكون متعددة بتعدد عمليات القراءة نفسها، حتى لدى القارئ الواحد نفسه، بما في ذلك المؤلف أيضا الذي لن يمكنه سوى تقديم قراءة عبر زيارة للنص.

تقدم رواية الزينات الشخصية عبر اسمها أو صفة من صفاتها، قد تكون خلقية أو مهيئة، أو فيزيقية. وهذا التقديم عبر الاسم أو الصفة هو تقديم للدال في الشخصية، باعتبارها مركبا من دال ومدلول، يقرب من مفهوم العلامة اللغوية ويتميز عنه في أن، وإذا ما توقفنا عند هذه الدوال لعثرنا ببسر على وظائفها المقصدية الإيحائية والتأشيرية على الأبعاد الدلالية الضرورية والغائبة للشخصية. ويكاد يكون قانونا في رواية الزينات أن يقدم دال الشخصيات الثانوية الخيطة الرابطة، عبر صفاتها، في حين يتم تقديم دال الشخصيات الأساسية عبر اسم دال لها. ويستلثي من هذا الذي يكاد يكون قانونا مصفرا، شخصية «صاحب البيت» التي حملت عنوان الرواية، إذ تعتمد الرواية تنكيده وعدم ذكر اسمه، في الوقت الذي تورد صورة فيزيقية وخلقية وسلوكية له. غير أن اسم «صاحب البيت» المذكور يضلعل في السياق بخيلة اسم علم من نوع خاص، أي من نوع أيديولوجي محدد، يؤثر ما ترمز إليه هذه الشخصية من رؤية للعالم. فهذا التنكير محكوم هنا بوافز بناء صورة دلالية منمنجة له، تتخطى الشخصية إلى الشريحة التي تنتمي إليها، ولربما الطبقة بمعنى ما. فليس «صاحب البيت» في هذا الإطار سوى صورة دالة عن شريحة يتجاوزها التعيين للشخص لاسم العلم، حيث يوقظ في «سامية» «الاستيمتالية» التي ترفض واقعا الاجتماعي (واقع البيت القديم وعلاقاته التقليدية) وواقع الخط/ العملية (واقع إلزامها على إنكار ذاتيتها)، نوعا من «ثار». يبرز فيه «صاحب البيت» كشخصية بيسكولوجية واجتماعية مضادة لهسامية، ويقود الراوي الاحتدام بينهما في لحظة التوتر أو «الضامة» إلى أقصاء. تصفي «سامية» حساباتها مع «صاحب البيت»، كأنها تصفي الحسابات نفسها مع «البيت القديم»، أي مع ماغيبها التقليدي المهيء بالقسر والامار والإرغام. تتعرف على «صاحب البيت» لأول مرة، ولكنها قد تعرفت عليه مرات. إنه هنا، إضافة إلى صورته التقليدية الجاهزة، يعيق تفنن ذاتيتها، وتعبيرها الصريح عن نفسها، فيغدو «صاحب البيت» اخنزا لاسلسل قهر، تتأثر منه «سامية» بإماتته وولادتها بشكل جديد، من هنا لم تلجأ الرواية إلى تعريف باسم علم، بل اختارت تنكيده بشكل مقصدي، ليدل على صورة كلية دالة لـ «صاحب البيت».

خارج هذا الاستثناء، فإن دوال الشخصية، بالاسم أو بالصفات، شديدة الإيحاء والتأشير. وتظهر الشخصيات الخيطة الرابطة الخاضعة للحيكة أو الشخصيات الثانوية لا بأسماء علم بل بأحد صفاتها. فدوال هذه الشخصيات هي من نوع: «صاحب الصوت الأجر» و«بائع الجرائد الأعرج» و«سائق سيارة التاكسي» و«عسكري البورية» و«رجل جامد الوجه» و«سيدة رفيعة» و«السيدة المترهلة»... إلخ. فكل دال من هذه الدوال يوفر معلومة أو إنباء عن الشخصية، يؤكد سمة معينة لها، يقصدها الراوي في سياق العالم السردى الذي يتولى برمجته.

في حين أن دوال الشخصيات الأساسية التي تخضع للحيكة لها، تظهر يوما، باسم علم دال، فاسم العلم «سامية» شديد التداخل دلاليا بطبيعتها «الاستيمتالية» الرافضة للواقع والمتمردة عليه، رغم انشدادها «الوئستالجي» المتناقض أو التآزمي له. فهي كشخصية تقوم رؤيتها للعالم على أن العاطفة أسمى من الواجب، وأن الماهية المعيقة للكائن أسمى من الكائن، ترتبط دلاليا بمعنى من معاني «السوء» وأن على الكائن ألا يضحى بسموه «الاستيمتالي» في سبيل «الواجب»، أي الذي هو هنا الاضطراب القسري، واضطرابات عملية التهريب على المستوى الضيق لشريط أفعال العالم السردى.

أما اسم الشخصية المضادة «رفيق» الذي يظهر لنا منذ الصفحة الأولى، في رؤية «سامية» المسبقة عنه، كـ «عنواني ومقتحم» ومغرم بالجرأة، وإثبات الفعالية والاستحسان والإعجاب، فإنه شديد الإيحاء والتأشير، وقد وفر إطلاق هذا الاسم مع بعض السياقات الجزئية التي طرح بها، على الرواية، كثيرا من المشو والتفصيل، لعرض ما يرتبط به. فهو بعد ذاته اسم دال، إنه اسم علم واسم هيئة في أن. وتتوفر مقرونية ذلك، في أن «رفيق» الشخصية الصارمة التي تموت عاطفتها في سبيل الواجب، يعتبر نفسه والآخرين، مجرد أداة من أدوات المنظمة السرية الراديكالية، وهو بوصفه أداة بيد قوة عظمى اسمها المنظمة، يهرب «محمدة» ويبدو «سامية» إلى الاشتراك في الخط، ويرغمها على انحنال وضعية العروس، ويصفعها، ويقر لها بترك اللعبة والانفصال عنها. فاسم «رفيق» قد أضحى، بشيوع الاستخدام النسبي في أوساط معينة، اسم علم، وتستثمر الزينات ذلك، غير أنها تستثمره كي تشير إلى المعنى الدال المحدث لما يرمز له الاسم ويدل عليه من منظمة راديكالية، يسبح لنا النص- توليلا وقراءة- بالقول إنها منظمة يسارية. بهذا المعنى، الأقل أهمية في اسم «رفيق» معنى اسم العلم الاعباطي، والأكثر أهمية المعنى الدلالي الذي يساعد على سياق شخصية. إن اسم «رفيق» تبعا لذلك، هو من نوع الاسم - الموضوع، وهو بوظيفته التعريفية العلمية المحددة يضارع، ولكن سلبيا، الوظيفة التنكيرية غير العلمية لـ «صاحب البيت». غير أن الوظيفة تبقى هنا واحدة، رغم اختلاف الشخصيتين، العرفة والمنكرة. ويغدو الاسم هنا،

سواء معرفاً أو منكراً، مؤشراً على صورة دلالية كلية لرؤية الشخصية المعرفية أو المنكّرة لنفسها والعالم.

يمكننا في ضوء ما تقدم، تصنيف شخصيات «صاحب البيت» إلى شخصيات أساسية تخضع الحبكة لها، مثل شخصيات «سامية» و«رفيق» و«صاحب البيت»، وشخصيات خيطية رابطة للعالم السردى والدالّ، مثل شخصيات «الأم» و«سائق التاكسي» و«عسكري الدورية» و«بانك الجرائد الأعر» وهي برمتها شخصيات خاضعة للحبكة، تلعب على المستوى الوظيفي التقني دوراً خيطياً رابطاً بين الأفعال والأحداث، في العالم السردى المحبوك بعناية. ويقع شخصية «محمد» موضوع الخلطة أو الرحلة أو العملية بين هذين النقطتين، وربما من هنا يأتي إطلاق اسم العلم الشائع والعالم لها الذي لا يوحي في إطار سياقه بدلالة معينة، من نوع دلالة اسم «رفيق» أو «سامية» مثلاً. وبكلمة موجزة فإن جميع الدوال على الشخصيات في رواية الزيات مدروسة بعناية في إطار عصري الموقرنية والاحتمالية، وهما عنصران موجّهان للتلقي، في الوقت الذي يتحكما فيه بالعالم السردى.

سبق أن أشرنا إلى أن السرد في رواية الزيات موضوعي لا شخصي، شكلاً أو نوصياً، في حين أنه سرد بيسيكولوجي أو مرافق، وظيفية، ونعني هنا على وجه محدد الرؤية السردية. يعني ذلك أن البرنامج السردى ليس تمثيلاً لذاته، بقدر ما أن تعمله لذاته متداخل، على نحو عميق، بنوايا وإرادات الرؤية المرافقة في توجيهه التلقائي نحو دلالة ما، وإن كان منحى هذا التوجيه حراً.

إذا كانت الدوال كما بينّا، تتشّرع إلى المدلولات، كان الزيات تتعمد هنا تخطي اعتبارية اللفّة إلى التلشير على اسمها الرمزي الدال، فإن مدلول هذه الشخصيات لا ينشأ من تلك النوايا والإرادات والتعمد مع أهمية كل ذلك، بل ينشأ أساساً داخل قوانين العالم السردى الخاص، من شبكة التعارضات والتناقضات التي تقوم بين الشخصية والشخصية المضادة، وهو ما يتطلب بحث البنية الأساسية أو التحتية المضمرة لبنية الشخصية الروائية، ودلالاتها، في رواية الزيات.

في كل تلك السياقات، تردد بنية الشخصية الروائية في «صاحب البيت» تيبولوجياً، بشكل تقى، إلى ثنائية البطل والبطل المضاد اللذين يشكلان طرفي التناقض الأساسي في العالم الروائي، مما يمنع هذا العالم طبيعة دياكتيكية ودرامية خاصة في أن، يبرزها السرد عبر آلية المهمة، أي آلية السرد البيسيكولوجي.

وإذا كان، النمط الأصلي لتيبولوجيا البطل والبطل المضاد، كما يشرح لنا فرائ، هو نمط البطل – الكائن السماوي العلوي، والبطل المضاد – الكائن السفلي، فإن هذا النمط يحضر في رواية الزيات، في شكل خاص ومميز له، هو شكل التناقض بين شخصية «سامية» و«ستينمتالية» أو العاطفية الحالة المحتملة أو الكثيفة نفسياً، وشخصية

«رفيق» الواقعية العملية الصارمة التي تقيد عواطفها في سبيل الواجب، وتعمّد أبعادها النفسية، منكّرة ذاتيتها وفرديتها ومنكّرة في إنكارها لذاتها وفرديتها ذات وفردية الآخر الذي هو هنا على نحو محدد «سامية» المتشعبة بذاتها وتشتيمتالياتها، مما يبرز هويتها السلطوية القهرية، في الوقت نفسه الذي تكون فيه هذه الهوية القهرية نتاجاً لشروط قهرية قسرية اضطرارية، فيدفع البرنامج السردى الصراع بين هذه الشخصية ومضادها إلى الذروة التي تتشكل في الوقت ذاته ذروة الحبكة، فتقول «سامية» في حوار سردي، أي متعم للسرد ولتحم به: «رفيق تقضي في كل شيء، تقضي، لا تكف هي تقول، وكأن هذا التناقض يمنحها الهوية والتعريف» – ص ٦٢. ثم يتواتر هذا القول مرة ثانية في صفحة تالية: «سؤال من أنا بلغ على الخاطر رفيق تقضي في كل شيء، تقضي» – ص ٦٣. بينما «رفيق» لا يعنيه سؤال الأنا من قريب أو بعيد، إذ يكون قد ألقى ذاته وذاتية إلى حد عدم معرفته لها؛ إذا أنا شخصياً ما أعرفش أنا مين» – ص ٦٤. والوضع يقتضي أن يتحول الإنسان إلى آلة تحسب وتخطئ – ص ٣١.

وبهذا المعنى تحديداً، يتشدد التناقض بين هاتين الشخصيتين الأساسيتين في العالم السردى، في إطار التناقض بين ما بات يسمى تيبولوجياً بالشخصية الكثيفة نفسياً للمتعددة الأبعاد والشخصية المسطحة الاحادية البعد، وأيس هذا التشدد أو التنبؤ سوى تظاهرة من تظاهرات البنية العميقة لتيبولوجيا البطل والبطل المضاد التي تمتصها بنية الشخصيتين الأساسيتين في رواية الزيات. وبكلام أوضح فإن بنية البطل والبطل المضاد هي البنية المرجعية لثنائية شخصية «سامية» وشخصية «رفيق» المضادة.

في إطار هذه التيبولوجيا، تحكم بنية الشخصية المسطحة شخصية «رفيق»، تتجلى عناصر هذه البنية مدرسياً، في إنكار الهوية، وإبراز التمرد والتلقائية في ردها إلى نموذج متشابه، وهو ما يشكل نقضا حقيقياً لشخصية «سامية» المتشعبة ستنيمتالياً بهويتها الذاتية، كما يكن العنصر الثاني المحد لتسطيح الشخصية في إماتة «رفيق» للبعد البيسيكولوجي الذاتي في شخصيته أو في شخصية مضادة، وتجريد ذاته من الثراء الانفعالي، وقابلية هذه الذات للتذكير والتذكر، فلا يرى في الأنا والهوية والعواطف والرغبات سوى «مطلقات» و«كلام فارغ» – يقول: «وكفى مطلقات عن الهوية، وهذا الكلام الفارغ، نعم على الإنسان أن يتكيف مع أوضاعه» – ص ٤٢. ويبرز العنصر الثالث الذي يتعلق بالرؤية السردية أو شكل التنبؤ، في أن الراوي لا يقدم لنا أية مواد نفسية تقسم، أو تبرر، سلوك شخصية «رفيق»، فمحورها يبقى مرتبطاً بالسرد الأنفي الخطي دون استرجاعات أو استباقات.

ففي السياق السردى تبدو «سامية» متمردة على الواقع، حالة

بواقع ينسجم وذاتيتها الستيمتالية الطليقة والمتحررة من التكرير والتخفي والازدواج، في حين يبدو «رفيق» متوائماً مع الواقع ومتدرباً على الخضوع إلى اضطراباته، منكراً الذاتية، ومتفهماً الانسجام معها. فيكون واقع «سامية» المرغوب أو الموهوم في عالم منظمة سرية أقرب إلى واقع طوبوي، في حين يبدو واقع «رفيق» هو الواقع الصخري العنيد المحقق بضروراته وإكراهاته. فنحن إذاء شخصية رافضة لواقعها مقابل شخصية مضادة متوائمة مع اضطرابات هذا الواقع ومضادات هذه الشخصية مضاعفة. إنها نظام الطاعة في البيت القديم والبيت الجديد وفي مخبأ صاحب البيت.

تبعا لتيولوجيا التناقض بين شخصية «سامية» وشخصية «رفيق» المضادة التي تمثّل تيديولوجيا التناقض بين البطل والبطل المضاد، فإن مدلول الشخصية أو «قيمتها» بحسب توبوروف، لا يتضح من خلال هويتها المفردة وحسب، بقدر ما يتضح هنا على نحو جلي من خلال شبكة علاقات التناقض والتضاد بين الشخصيتين. وبهذا المعنى فإن المهم ليس وجودها المعطى، بل كلمتها الأخيرة حول نفسها والعالَم.

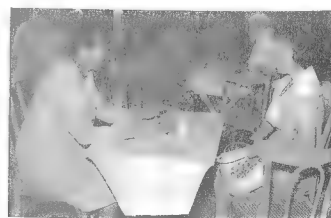
فيؤشّر التناقض بين الشخصية والشخصية المضادة هنا، على التناقض في رؤية كل منهما لنفسه وللعالَم، حيث يأخذ هذا التناقض على مستوى تلك الرؤية، شكل الصراع المتوتر المركب، بين الواجب والعاطفة، المطلق والمفتوح، المقيّد والطليق، المسطح والمكتشف، الموضوعي والذاتي، الجماعي والفردى، الواقعي والستيمتالي، المبرمج والتلقائي، الذكوري والأنثوي، الاستبدادي والحر، المتشابه والمختلف. وينجلي هذا المدلول المركب والمفتوح في أن على علاقات التوليد، عن التقاطب المتوتر بين المدلولين المتناقضين للشخصية والشخصية المضادة اللتين تنفي كل منهما الأخرى، فيأخذ الصراع بينهما شكل صراع متوتر بين ضابط ومضبوط، قاع ومقموع، أمر وممنقذ، سيد ومسدود، متسق ومهمش، حاكم ومحكوم.

فيإذا كان العالَم المطلق المقيّد، المسطح والموضوعي، المبرمج

والذكوري، المتسلط الأمر، الجماعي والمستبد يقوم على التشابه، الأمر الذي يحول الشخصية إلى «مسوخ»، أو «رقم» منكربون ذات أو أنا أو هوية، فإن العالَم المفتوح الطليق، الكثيف والذاتي والتلقائي والفردى، يقوم على الاختلاف، وتوكيد الص بالذات والهوية، ومقاومة عملية تكرير الذات ومسوخها ورسنها وتوسيعها. ومن هنا إذا كانت علاقات التشابه تفرض التوليد مع الواقع، فإن علاقات الاختلاف تفرض مواجهتها، والبحث عن واقع أسمى منه، يقوم على الاختلاف وتوكيد الذات والهوية، وتقويض علاقات التسلط والإكراه والقمع والكبت.

بين علاقات التشابه وعلاقات الاختلاف، علاقات الاستبداد وعلاقات الحرية، لا يتشكل مدلول الشخصية أو الشخصية المضادة من تواتر العلامات أو الأوصاف المسندة إلى أي منهما وحسب، بل يتشكل أساساً من التعارضات والتناقضات بين هاتين الشخصيتين ورؤية كل منهما للعالَم، فتتحدد وظيفة تلك العلامات أو الأوصاف المسندة في إتمام المدلول أو ترميمه. وهو المدلول المفتوح الذي يقوم العالَم السردى أو شكل الرؤية السردية المهيمنة فيه عليه، على إضائه، كمدلول يتصل بالشخصية كروية للعالَم، وهو ما يفسر لنا إلى حد ما، أن هذه الرؤية السردية، رغم شكلها الخفي الموضوعي، رؤية مرافقة في العمق، يُنتج منها الراوي معرفة توجيهية، إلا أنها مفتوحة بالمدلول الذي يتوخاه من شبكة تناقضات وشخصيات وأصوات ولغات عالَم السردى، وذلك بهدف التأثير على المروي له، وتوجيهه إلى ذلك المدلول، المثبوت بشكل مركب في العالَم السردى الذي يستحيل تركيبه دون فعاليات عملية القراءة، وفعاليتها التوليدية بشكل أساسي.

وفي كلمة المؤلف المثبوتة في تناقضات وتعارضات شخصيات العالَم السردى وأفعاله وتعددية لغاته، تدافع هذه المكافحة، لطيفة الزيات، عن قيم الحرية والهوية والاختلاف في مواجهة قيم الاستبداد والمسوخ والتشويه والتشابه، منتجة في رؤيتها السردية مدلولاً مفتوحاً، يتيح للمتلقى ألا يكون أحد قرائها (بالمعنى التقليدي للقارئ) بل أحد متبنيها الذين تثير نهايتها المفتوحة فيهم الأسئلة، ولربما إرادة فعل.



القسم الثالث

المناقشات

مناقشات ندوة «الأدب والوطن»

عرض عزة خليل

التفّ جمع من المفكرين والنقاد والأدباء من أقطار مختلفة من العالم العربي في نقاش دار خلال ثلاثة أيام، من السادس إلى الثامن من أغسطس ١٩٩٥، لمناقشة القضايا الخاصة بعلاقة الأدب بالوطن. وما أضفى ألفة وحمية على هذا اللقاء، أنه تم في ندوة مركز البحوث العربية القائمة على شرف د. لطيفة الزيات الأدبية والناقدة والمناضلة وأحد مؤسسي المركز. وتشتبعت النقاشات والتأملت حول واقع ومصير الأدب والثقافة في الأوطان العربية.

وقد وسع النقاشات في هذا الاتجاه أو ذاك ارتباط الحضور بذلك القضايا من زوايا مختلفة، حيث تضمنت النقاشات الجوانب المتعلقة بالفكر النظري والجوانب التطبيقية المتعلقة بهموم اليبعثين، ومحاولة الاقتراب من الواقع المعيش وتطيله. وسوف نستعرض في الصفحات التالية موجزا للتجاهات الرئيسية التي سادت النقاش.

أولاً- المحور النظري

انطلقت النقاشات حول هذا المحور من ست أوراق نظرية قدمت إلى الندوة، وهي: ورقة د. محمد بركة: «الأدبي والسياسي» جدلية معاقبة، ورقة د. فيصل دراج: «الأدب، الوطن، السياسة»، ورقة الشاعر مريد البرغوثي - وهي الأوراق التي قدمت في الجلسة الأولى، ورقة د. حسن حماد، «علاقة الفن بالواقع عند مدرسة فرانكفورت»، ورقة أ. فريدة القفاش- وقد قدمت في الجلسة الثانية، وأخيراً ورقة أ. فخري حسان: «الأدب، الأيديولوجيا، التاريخ» التي قدمت في الجلسة الثالثة.

وقد كان من الطبيعي أن يتخلل الحديث عن علاقة الأدب بالوطن، محاربة الحضور تناول ما تعنيه المصطلحات التي تعبر عن العناصير الرئيسية إشكالية هذه العلاقة لكل منهم، وبالطبع استمدت مناقشة هذه المصطلحات نقاشاً حول العلاقات التي تربط عناصرها والمشتبكة مع إشكالياتها.

أين الوطن؟

شبه د. عبد الباسط عبد المعطي مفهوم الوطن بالأرض التي تحوي طبقات جيولوجية في حالة غليان دائم، الطبقة الأولى هي المكان، ولكن ليس بالمعنى الجغرافي البامد، والطبقة الثانية هي الزمان، وفيها تتحدد علاقة الشخص بحاضره ومستقبله. وكلما استوجب الإنسان الماضي وحدد فهمه للحاضر وسياساته المستقبلية بحث من وطن مفاهيم. وهكذا تنتقل إلى المستوى الثالث وهو السياسة، ثم وأبما هناك بعد الجودان، وما يعبر عنه من الهموم والأمال المشتركة.

وقد استهل أ. إلياس خوري بتوضيح اختلافه مع ورقة د. فيصل دراج الذي تحدث عن الوطن دون أن يرمد أين الوطن الآن؟ وهكذا -حسب خوري- ضاعت الفكرة الأساسية للوطن بالتحديد الذي طرحه. ويطرح إلياس خوري عدداً من الأسئلة، هل نحن -العرب- عندنا أوطان، أم أن هذه ليست أوطاناً؟ هل هذه الدول دولٌ بالملنى العربي الكلاسيكي الذي تتبول مثل دولة الإخشيديين والمماليك إلى آخره؟ وكيف تصل هذه الأوطان التي تعيش فيها، حتى نتبين هل هناك علاقة بينها وبين الأدب الذي نكتبه؟ وبالتحديد هل نعيش في الأوطان أم لا؟

وفي إجابة د. فيصل دراج أوفض أن مفهوم الوطن، كما طرحه أ. إلياس خوري، موجود في الوقت نفسه كمقولة منطقية ومقولة تاريخية، فهو كالمسلة التي لها قيمة استمالية وقيمة للبيع، وفي بعض الأحيان تتطابق القيمتان، وفيما يختص بالوطن فإنه موجود كمقولة منطقية، ولكنه غير موجود كمقولة تاريخية، وهذا يعني أن الانتقال من الوطن كشئ، منطقي إلى شيء تاريخي يعيض فيه الإنسان هو مشروع. وهو عمل وشكل من أشكال النضال، بالطبع، الوطن موجود بمعنى الأرض، مصدر الرزق، اللغة، المدرسة، السجن، أجهزة القمع... إلخ، ولكن الوطن من حيث هو مجال تحقق الشخصية الإنسانية الحرة الطبيعية، أي بالشكل التاريخي، غير موجود، وعلى هذا فثنا لا نستطيع أن نمارس السياسة في الوطن الموجود، لأنه ليس وطننا بالمعنى التاريخي، فلكي نمارس السياسة يجب أن يكون لي حق القول والرغض والنقد واختيار. وثنا لا نمارس السياسة، ما دامت هذه الحقوق مغلقة، وما دامت السياسة غير موجودة في هذا الوطن، هو شكل -إن- من أشكال الوطن، ولكنه ليس وطننا من الناحية التاريخية.

ومسامح د. محمد بركة في تعريف كل من «الوهية والوطن» و«السياسة والأدب» فقال إن «الوهية» هي إعطاء معنى للحياة، وهي مرآة من التاريخ. والوطن في علاقة مع الجودان، وهو شيء لا يمكن أن نمنده أو نضعه للتحويل. و«السياسة» هي التحول

المجتمع من خلال إعادة توزيع الثروة، وتنظيم الصراع، أما الأدب فهو يستقي العمومية والوجدان وهو متحول. وعلى هذا، لا يمكن أن نتحدث بصيغة التأكيد حول هذه «الأشياء» بل يجب أن نعيدها دوماً إلى منطق التساؤل.

«الوطن، والهوية»

وأثارت ورقة آ. إلياس خوري مناقشات حول الوطن وعلاقته بالهوية. ومعتها تناول د. عبد الباسط عبد المعطي ما ذكره آ. إلياس خوري من الواقع الاجتماعي الهجين، فقال إنه يرى أن الواقع المصري والعربي يوجد به عدد من القضايا المتداولة، لكنها لا تزال مشوهة، لم تألف وتنضج بعد. وتولد «الآن» شرائح اجتماعية وطبقية لم تتشكل وتأخذ هويتها بعد، وعلى هذا، فإن علينا أن نبحثها وندرسها، ولكن على أي الأحوال من الصعب فصل الوطن عن الهوية. حيث إن الهوية تعني التمايز عن الآخر – وأبست بمعنى الاستعلاء أو الانفصال، وإنما التمايز بوصفه رؤية وبطريقة في الحياة، كمجموعة من القيم التي تعكس خصوصية معينة، وهذه الخصوصية ليست مطلقة بطبيعة الحال وإنما فيها التركيبة الإبداعية التي تعبر عن تقاطع بين الهوية والوطن، فانا لا أستطيع أن أفهم هوية بغير وطن، ولا وطن بغير هوية.

واشتبك د. عبد المنعم نعيمة حول صيغة الأنا والآخر التي تحوات في مصر من جبل إلى آخر، بين مصري وعربي وإفريقي ومسلم. إليوم تطرح صيغة مختلفة وهي أننا يجب أن نسمى إلى أن نكون في قلب العالم، ولا ضاقت بنا السبل فمفهوم الثورة الصناعية الألفه أذا عند الآخره يضعني أنا المصري في كفة والعالم كله في كفة أخرى. ولكن لا توجد كفتان بل يوجد اندماج كامل في العالم كله. إذن أنا أكون في الآخر والآخر يكون في. ونحدد الآخر/ العدو بدقة صارمة، كإن يكون العدو الصهيوني، مثلاً، وعندها عدو متعلق ببعثين أمامي، وهو الآخر «الفسد»، ولهما حد ذلك فانا لست ضده.

وكان اشتباك آ. يسري مصطفى بموضوع الهوية من منظور علاقتها بالدولة والسياسة والأدب، فقال إن الدولة الحديثة تطرح فكرة المواطنة التي تطرح بدورها مسألة الهوية، وعندما تصبح هناك أزمة في فكرة المواطنة فإنها تعجز مسألة الهوية على كل المستويات، كدليل على أزمة المجتمع. وتتضح حينئذ قضية أسماها «الهوية» عندما تحدث إزاحة للقضايا الاجتماعية – مثل أزمة الدولة – متوجهة نحو المستوى الثقافي. وهذا ينطبق أيضاً على فكرة الذات، فنطلق الأزمة ما يمكن تسميته أزمة الشخصية التي تكون فيها الشخصية متوترة. وعلى هذا، فإن مسألة الهوية الجماعية من المقترض أن ينظر إليها باعتبارها قضية مزاحة وأبست قضية حقيقية.

وكان تعقيب آ. إلياس خوري على ما يتعلق بالعالم الهجين والوطن، أنه يستخدم كلمة المجتمع الهجين لحل مشكلة الهوية التي يكره النقاش حولها، حيث يظهر في كل مرة من يتساءل عن هويتنا العربية. وقال إن الهوية تعني بلاناً ما يسمى في مصر ببطاقة شخصية، أما فيما عدا ذلك من معانٍ فقد تم إيداعها في صفحات التاريخ. والبلاتيون لا يندمجون في حضارة وثقافة ثابتة، فهم في عالم ما يميزه أنه كله مهجن وكله يمتزج ببعضه. وعلى هذا، فإذا بحثنا عن مفهوم للهوية فلا بد لنا من أن ننطلق من هذا الافتراض

الثبات والتحول/ الهوية والوطن

ورداً على التعريف الذي قدمه د. محمد بركدة عن الهوية والوطن والسياسة والأدب، طرح د. سيد البحراوي هذا التساؤل. كيف يكون مفهوم الهوية متحولاً؟ وقال د. سيد البحراوي إنه يفهم من كلام د. محمد بركدة أن كل شيء متغير، هذا لا نقاش فيه، ولكن عند الحديث عن الهوية لا بد من بعض الثوابت. فهناك ثوابت تجعل الظاهرة متميزة عن غيرها من الظواهر. ونحن في لحظة تاريخية تجعلنا نؤكد ذلك بصورة علمية، بدلا من أن نهرب من السؤال. ويمكن أن يكون بعض التفصيل عن موقف الماركسيين من مسألة الهوية أمراً مفيداً في هذا الصدد.

وأوضح د. عبد الباسط عبد المعطي أنه قد فهم أن ما يقصده د. بركدة من الثبات هو التعامل مع بعض القضايا على أنها محسومة، فنحن نكتفي ميتافيزيقية أكثر منها متحولة.

ما السياسة؟ وما الأدب السياسي؟

اقتربت د. لطيفة الزيات على المشاركين الاتفاق حول ما الذي يعنونه بالسياسة، حيث أعربت عن خشيتها من عدم الاتفاق على المعنى الفعلي من وجهة نظرها، وصافت سؤالها كالتالي: هل السياسة هي إعادة إنتاج مجتمع من المجتمعات في خدمة الدولة أو النظام الحاكم أو الطبقات الحاكمة؟ هل هي أن يردد المرء مقررات السلطة؟ أم هي في البحث دوماً عن الأفضل والتغيير وصولاً إليه؟ ثم أوردت أن إذا كانت الإجابة كامة في الافتراض الثاني فإن ريمو وجوايت هي مسرحية سياسية من الطراز الأول.

وقدر د. فيصل دراج أنه من جانبه قد تحول من استخدام كلمة «سياسي» بمعنى الحزب أو «الأيديولوجيا» المتكسلة، إلى استخدامها بمعنى المواطنة والتاريخ. فالوطنية شيء مشخص، وبالتالي هي موقف سياسي. كما أن الأدب يحمل ويوجه أيضاً موقفاً سياسياً عندما يعيد كتابة التاريخ الذي ينتمي إليه، من وجهة نظر للتغيرات الثقافية والاجتماعية. وحدد د. فيصل فكرته في أن

خلال نظام التعليم الذي هو جهاز أيديولوجي يكرس للتناقض الطبقي، وعند ماضري يخترق الأدب الأيديولوجيا. وأضاف د. أمين أن ما نراه منها جدا عند ماضري هو مفهوم المرأة المتكسرة الذي يتجاوز المفهوم القديم للانعكاس، ويعطي الأرضية النظرية لمفهوم عن النص المشترك، أي أن النص ليس نصا واحدا، ولكن تسهم فيه رؤى مختلفة ولغات مختلفة، وكل هذا له علاقة بالتركيبة

وفي تعقيب، فخرى صالح أشار إلى الطبيعة الاختزالية لرواقته التي انعكست في محاولة استعراض مفهوم الأيديولوجيا، من خلال ثلاثة مفكرين، في حين أن إنجاز المهمة كان يستلزم بعض الإضافات وإعادة الفحص.

وأوضح أ. فخرى صالح، فيما يتعلق بما طرحه د. فيصل دراج، أن فكر التوسير ليس متجانسا تماما، وإنما توجد اختلافات في مراحل المختلفة تشير إلى وجود تناقضات في تفكيره في بعض الأحيان حول مفهوم الأيديولوجيا ومفهوم الحقيقة الزائفة... إلخ.

ثم أشار أ. فخرى صالح إلى نصوص واضحة لدى التوسير، توضح أنه كان يدخل الأدب ضمن أجهزة الدولة الأيديولوجية الثقافية، كما أوضح أنه، شخصيا، يميل إلى تفكير باخترين عن الأيديولوجيا، وبالتالي تكون العلاقات اللغوية نفسها مشبعة بالأيديولوجيا، وهذا لا يلقي بظل سالب أو موجب على الأيديولوجيا، على عكس التوسير وماشري ويبلتون الذين يقدمون تصورا سائلا لها، وهو اتهام للأيديولوجيا الجورجانية التي تتغلل السياة في الغرب ومناهجها.

أما من حلة المعرفة بالسلطة السياسية فقد أوضح أ. يسري مصطفى أنه يرى الأدب كخروج من فروع المعرفة يستلبد من تقدم الفروع المعرفية الأخرى التي ترتبط بالسلطة في المجتمعات الحديثة. وفي العالم الثالث هناك أزمة في السلطة، وبالتالي أزمة في المعرفة والأدب، وعلى هذا طرح أ. يسري هذه الزاوية لربط العلاقة بين السياسة والأدب.

وفي هذا الصدد أوضح د. فيصل دراج أن الرواية العربية والقصة القصيرة والمسرحية التي هي الشكل الأرقى من المعرفة العربية الموجودة الآن، قد تشكلت خارج أجهزة الدولة الأيديولوجية والسياسية. وعلى هذا قرر أنه يتعرف على المجتمع من خلال الرواية والقصة القصيرة والمسرح، وليس من خلال علوم الاجتماع والتكنولوجيا التي لها علاقة بأجهزة الدولة.

القول عن الغرب ونظرية عربية في النقد الأدبي

رغم ما أثارتها المداخلات والنقاشات حول إسهامات المدارس المتتومة في الفكر النظري، من تلق واستماتح ومحاسن، إلا أنها أثارت شعوبا ومحاسن كبيرين لمناقشة قضية النقل من الغرب. وقد كانت تلك القضية من أكثر القضايا التي تباينت بشأنها الآراء، ومصاحب النقاش حولها الكثير من الانفعال. وطبيعية الحال كان هذا الانفعال متناسبا مع ارتباط هذه القضية بمصير كل من الأدب والوطن، وهما الهمان اللذان اجتمع العنصر على الارتباط بهما.

انقسمت الآراء بشأن الأولويات أمام الجهود النظرية في المنطقة العربية. فحبذ البعض دراسة أحدث الإسهامات النظرية على مستوى العالم، إغناء الحياة الفكرية العربية، ومواجهة ما تعاني منه من فقر وفوضى. بينما أدت ثورة محمد عفيفي مطر على هذا الغضب إلى القول إن المواجهة تتطلب قبل أي شيء آخر الانغماس في تفاصيل الواقع والإبداع من خلاله. وفيما يلي نستعرض آراء الفريقتين وتعليقات الأساتذة مقدّمي الأوراق.

بدأ الحوار بتسأل أ. حلمي شعراوي عن السبب وراء بحث المثقف العربي عن «الخارج»، وكانت الإجابة من وجهة نظره هي أن المجتمع العربي رافض بشكل مغل لكل القوانين المتعارف عليها للفكر التغيير، ابتداء من ابن خلدون وانتهاء بالجماعية وما بعدها. كما أن الكتلة الجمعية لا تشهد نقاعات حقيقية تنصف بالمعيرة التي تفرز أشكالاً خاصة بها. ويأمل أ. حلمي شعراوي على ذلك بما يشهده المجتمع العربي من أحداث ضخمة مثل الثورات المسلحة وثورة التحرر الوطني التي لم تفرز إلا تفاعلا هزليا في الكتلة المجتمعية، ويستنتج من ذلك أن هناك حاجة في مجتمعنا لشفوخ مثل لطيفة الزيات ومحمد عفيفي مطر نفسه، لكي تحدث تفاعلا الخاص مع الكتلة المجتمعية وتتخلل من خلاله، إذ إن الوضع الراكد هذا يعطي للثلاثييتيسا دورا كبيرا في الدفع بصور التخلف في المجتمع، في غياب المجتمع المدني. ويتساءل أ. حلمي شعراوي، إننا مغرورون في طعن محمد عفيفي مطر، لكن أين هو الإنسان الطالع من الطين؟ ويضيف عندما نتحدث، لطيفة الزيات عن المقاومة والتحرر أحبها بالطبع، وأتمنى أن يكون كل شعبنا في مثل حيويتهما، ولكن هذه أحلام المثقف.

ويوضح أ. حلمي شعراوي أن الأوراق النظرية جداء التي لا ترغني البعض حصل عليها المركز، ويحفظها كملفات المستقبل، على سبيل المثال، هناك مجموعة من شباب المركز تقوم بقراءة لتقنيات الدولة والهيمنة، والمركز يطالب الشباب بأن يقرؤا بتدقيق أكثر امثال التوسير ويولانتراس. وهذه القراءات الجيدة هي ملفات المستقبل، ولطيفة الزيات نفسها ما زالت ملفا للمستقبل.

وكانت وجهة النظر الأخرى تبث في كيفية النقل، وما سوف يترتب عليه، وقد عرف عنها أ. إلياس خوري منذ الجلسة الأولى بطرحه سؤالا عن موقعنا كغرب وموقع الثقافة والكتابة العربية من هذه الموضوعات، هل نحن داخل النقاش أم متعلقين لما يدور في

الخارج؛ وإذا كنا جزءاً من هذا النقاش، إذن فما هي الاتجاهات الموجودة بالثقافة العربية التي تعارض هذه الطروحات أو تعطيها اتجاهات مختلفة؟

وجاء سؤال د. فريال غزول في الجلسة الثانية في الاتجاه نفسه، حيث تسأل عن مدى صلاحية ما قدم عن الأدب والأيديولوجيا والتاريخ والمعرفة والوعي الذي تشكل في أوروبا، مع أننا وبنسبنا وبعيننا ولا وعينا؛ وأستكمل السؤال د. سيد البحراوي، إذ أستفسر عن كون ما قدم عرضاً ونقلاً للمعارف أم إعادة إنتاج لها حتى يكون لها أي للقاء العرب – إسهام في إنتاج المعرفة العلمية المعاصرة حول هذه القضايا؟ وفي نفس السياق أعربت د. رؤى عاشور عن قلقها لغبلة مساحة النقل على مساحة الاجتهاد، وأوضحت مدى حاجتنا إلى أن نتجاوز دور النقل، وأن ننقل بدقة أكثر إذا ما أردنا أن ننقل. وهذا يستدعي الأخذ في الاعتبار أن المفردات يكون لها معانٍ مختلفة مع اختلاف السياقات، فمن يتحدث عن الوطن في أوروبا أو أمريكا، يمكن أن يفهم على أنه شيفاني أو حتى نازي، أما في سورية أو العراق أو غيرها فيفهم على أنه تقضي.

وأوضح أ. مريد البرغوثي الفرق بين نقل التكنولوجيا الذي هو بمثابة خدمة عظيمة لتطورنا والنقل في الأدب، لأن وضعنا في الأدب مختلف. فالعرب اخترعوا نصوصاً، وهذه النصوص موجودة منذ مئات السنين وتكتب في هذه الأيام، وبالتالي لست بهذا العمى وأتيم والفرد الإبداعي كما نحن في مسألة الاختراعات التكنولوجية. أما مسألة نقل النظريات الأدبية الغربية، فهذا ما يصيب بالملل، فالعالم ليس أوروبا وأمريكا فقط، فهناك أمريكا اللاتينية وآسيا وإفريقيا بالاجتهادات التي بها.

والنقطة الثانية التي أثارها أ. مريد البرغوثي هي أن النقل يتم في شكل تقديم مصلحات لا يجري في الغرب. وهكذا، إذا أننا اختلفت مع ما يقوله ماسري، هل اختلف مع من يعرض له أم مع ماسري؟ وإذا ناقشنا خلافاً حول ماسري فهل هذا هو الشيء الوحيد الذي نستطيع عمله؟ ومد الشاعر محمد عفيفي مطر الفكرة على استقامتها، حين أشار إلى مناخ الواقع العربي الذي تساهم في إغلاقه اللغات المغلقة التي تم الحديث عنها، وإلى أن استخدام مصطلحات مثل الدولة والطبقة والهوية التي لا تساهي في الواقع الذي أفرزها ما يقابلها في اللغة العربية والواقع العربي الذي يعاني معظمه من الأسى والتهميش، هذا الاستخدام يعني ترسيخها وإخضاعها لخلق العقل (الراكب الفاضل للعمل والإبداع الحقيقي، وهذا نقل مظهر، حيث إن الكلمات ليست الفاظاً في اللغة، وإنما هي مجموعة من المبادئ والتقاليد الفسوي. وأوضح أ. عفيفي مطر مدى شجرة من تكرار ما يسمع وما يقرأ خلال أربعين عاماً مضت، ومن تريد عبارة إننا في مراجعة وإعادة قراءة، لنفهم ماذا يجري في العالم، وهذه العبارة تعكس تصور المثقفين وأصحاب الأفكار السياسية عن أن العالم مكتوب، وهذا خطأ فادح، وعلى حد تعبير أ. عفيفي مطر «الدنيا ليست مكتوبة ولا تقرأ بنظارات من الكرتون».

وأخيراً طالبت أ. سهيلة زين العابدين بدراسة نظريات وضعت في اللقد الأدبي من منظور إسلامي.

وكان في تعقيب كتاب الأوراق بعض الإجابات عن التساؤلات، وكان هناك أيضاً تفاعل مع الأفكار المطروحة من الحضور. وفي هذا السياق أوضح د. حسن حماد اختياره لدرسة فرانكفورت لتناولها، بسبب تشابه هومونا الثقافية مع الهموم التي انطلقت منها أفكار هذه المدرسة، وهي المتعلقة بانتهاء الحركة الطلائعية وظهور الاتجاهات الفلشية.

وأوضح أ. فخري صالح أن نظرية الأدب في هذه المرحلة ليست من إنتاج الغرب وإبداعه، وهناك إسهامات كثيرة من أوروبا الشرقية ومن الهند، وهناك أيضاً إيهاب حسني من مصر وأندوار سعيد من فلسطين. فلماذا إذن ننظر إلى نظرية الأدب العالمية كأنها إنتاج الغرب فقط ويصوبه الذاتية؟

واستنتج أ. فخري صالح أن نشأة الصلاسية تعود إلى مسألة الهوية الموجودة بالثقافة العربية التي يريدنا البعض، وإلى الصدام مع الغرب، وأشار إلى أن هذا غير موجود إلا في حالة العرب، فلم نسمع الإيرانيين يتحدثون عن نظرية أدبية إيرانية، ولم نسمع عن نظرية إفريقية في الأدب. فلماذا يجب أن توجد نظرية أدبية عربية تكون مستخلصة من النصوص العربية، وأشار أ. فخري صالح إلى أن الإحالة واردة هنا إلى الحوار الذي دار حول المجتمع الهجين والهوية، وما قيل عن القرية العالمية التي أصبحتنا تعيش فيها. وأكد أنه لا يرى ضرورة لإحداث قطعية مع الغرب، وما يمكن أن يؤدي إليه مثل هذا المفهوم من حديث عن نظرية في الأدب الإسلامي، بل على العكس فإن إحداث تواصل مع الغرب يمكننا من تامل واقعنا بصورة أفضل بكثير.

وتسأل أ. فخري صالح عن السبب في إجازة نقل التكنولوجيا وعدم إجازة نقل الثقافة. وأوضح أنه يرى أن أي إنتاج معرفي يمكن استخدامه بإحداث علاقة تقديم معه، وهذا ينطبق على الثقافة مثلما ينطبق على التكنولوجيا. وبين المزاج والجد استمتع أ. فخري صالح الحضور في أن يكون سبب اللحن قليلاً، وأن يمتتن أن المبدعين يفضلون الالتفات إلى موضوعهم عن التركيز على أي شيء آخر، وهذا لا ينبغي أنه يرى أشياء ناقصة في الورقة المقدمة، وأنها في حاجة إلى التطوير.

وتحدث د. محمد بركة عن أهمية الفكر النظري للكاتب، فقال إنه يجب أن يعيان الكثر على أن يكتب ويبدع ويفكر فيما يكتب

ويبدو. وهذا لا يعني مسابرة النظريات، فالفكر النظري هو نقد جاد بدون استثناء. والشاعر بالتاكيد ناقد لما يكتبه، حتى عندما يرتقي إلى لحظة اللاوعي. وبالتأكيد علينا أيضا أن نأبزر هذا الفكر النظري بشكل أكثر عمقا، وأن نكف عن محاولة تلافي أن نلكر نظريا في الأدب التي أمضينا فيها عقودا كثيرة، وأن نكف عن أن نأخذ أشياء من خلال الأسباب، كما يتم انتقاء مفهوم الالتزام على سبيل المثال، وأن نعرف كيف ندرج أي أثر سواء كان إبداعيا أو فنيا في سيرة، وفي سيورة الثقافة العربية.

أما عن ما طرحه أ. إلياس خوري حول موقفنا من الفكر النظري الغربي، فقد ذكر د. محمد بركة تعليقا عليه أننا أصبحنا الآن مؤهلين لأن نتنقل من وضعية المطلق الغربي، أو الذي يصطنع البراءة، إلى الإقلاق والتدنية لمرحلة النهضة. ونحن مؤهلون بمعنى أن هناك آلاف الجامعات والطلبة والشباب والأطرائع على كل حال.

وأعرب د. محمد بركة عن خوفه من رويد الفعل التي تركز على الضميرانية. وتساءل هل كان التوسير يكشف عن مرجعيته الفكرية ثم يكتب، أم كان يستمر فيها دون أن يقول؟ وأكد د. بركة أن النص الخارجي يلاحقنا، وأن كل شخص مطالب بأن يحدد موقفه من معالم عصره. فما داعي الخوف من أن نقول التوسير؟ وهل كان مرید البرغوثي يستطيع أن يكتب القصيدة كما يكتبها الآن لولا وجود تراث شعري عربي؟ وقال د. محمد بركة إننا يجب أن نلج خصيصتنا بدون شعور بالنقص، فهو يرى أيضا أن من حق أي مدبر أن ينتمي إلى قبيلة اليبسين في العالم، ويرى أيضا أن الرواية - على سبيل المثال - ليست شكلا بوجوازا ولا عالميا، وإنما هي شيء نستعمله مثل الكمبيوتر، وما يهم هو ماذا نفعل به.

وفي تعليق د. فيصل دراج قرر أن جميع المفاهيم التي تم تناولها تنتمي إلى تاريخ ثقافي معين، ولا يجب استعمالها في الواقع العربي إلا إذا حورت وغيّرت منها أشياء وأضيفت إليها أشياء أخرى، وأن تقرير التميز والعريّة الذي قدمه مهدي عامل يعد من الاتجاهات القليلة في هذا المجال.

وأخيرا، قال د. فيصل دراج إنه شعر بالحنن والألم وهو يستمع إلى ما قاله الشاعر عفيفي مطر وعريد البرغوثي. والسبب في ذلك أنه يعتقد في صحة ما قاله من أن الناقد له أن يتعلم من الثقافة الكونية، إلا أن الشيء الأساسي هو أن يقوم بتطبيق ما تعلم على الإبداع الثقافي الخاص به. وشكر د. فيصل دراج الشاعر عفيفي مطر لما أثاره من شجن، حيث هناك الكثير من المواهب الكبيرة - معما أشار مرید البرغوثي - التي عليها الغطاء ومغشّت، ولذلك يجب توجيه الشكر أيضا إلى مرید البرغوثي.

ثانيا- الأدب المعاصر في مصر

دارت نقاشات المحور الثاني حول الأدب المعاصر في مصر من خلال ثلاث ورقات، الأولى من الشعر للأستاذ شعبان يوسف والتجليات الأيديولوجية عند شعراء السبعينيات، والثانية عن القصة للأستاذة مي التمساني والكتابة على هامش التاريخ. مصر - الغياب، والثالثة دراسة تطبيقية عن رواية بهاء طاهر «الحب في المنفى». وقد أثار عنوان ورقة الأستاذة مي التمساني تساؤلا عند د. محمد بركة، وهو لماذا نقول إن الشباب يكتبون على هامش التاريخ؟ لماذا لا نقول إنهم يكتبون داخل ومع التاريخ المطلق؟ وأوضح د. محمد بركة أنه يعتقد أن هذه هي المشكلة الأساسية، وهي أننا نكتب في إطار مطلق، وربما يكون حلما طويلا أن نحاول إيجاد ثقب داخل هذا التاريخ المطلق من خلال الكتابة.

واتفقت أ. مي التمساني في تعليقه مع ما قاله د. بركة، ولكنها أضافت أن الأحداث تجري في دائرة مغلقة، ولن تكون الكتابة محاولة لإحداث ثقب في التاريخ المطلق إلا إذا وهي الكتاب أنفسهم بذلك.

واسئلت نظر د. فتحي أبو العينين أن كانت الورقة عن الشعر والنص من الشباب اليبسين، فكان تعليق حول ظاهرة إيجابية هي أن نقد مبدعين شباب أعمال زملائهم من الجيل نفسه. وهذا ما اعتبره ميزة لم تتمتع بها الأجيال السابقة عليهم.

مفهوم الجيل والعلاقة بين الأجيال

أما عن مفهوم الجيل، وما تحدث عنه أ. شعبان يوسف من جيل الستينات والسبعينيات، وهكذا، فقد علق أ. إلياس خوري على هذا الأسلوب مشيرا إلى أنه لا يفهم هذا الأسلوب ولا يستخدمه. وأشار د. فتحي أبو العينين أيضا إلى هذه النقطة موضحا أن مفهوم الجيل على هذا النحو ملتبس، ودل على ذلك بما أشار إليه الباحث من القطيعة التي حدثت بين السبعينيين وما قبلهم، وهو شيء غير مألوف بين الأجيال المتتالية، حيث إن المعرفة مستمرة، وتبقى من الماضي ملاح في المستقبل، ويحتوي الماضي أيضا على إرغاصات للمستقبل.

وأضاف د. فتحي أن الأستاذ شعبان يوسف قد قسم السبعينيات إلى نماذج، حلمي سالم وأمثاله، وحسن طلب وأمثاله، وأحمد ريان وأمثاله، وأوضح أن بينهم فروقا كثيرة، فكيف إذن يقول إنهم تنصلوا من الشائب الستيني والمألوف الستيني، وكانهم وقفوا في سنة ١٩٧٠ وأغضوا أعينهم عما سبق، وعن كونهم من نتاجه أو تطورا منه أو قروا له. وهذا ذلك أفروا ما أفروا، رغم الاختلافات

بينهم، ورغم أنهم يعيشون مع السابقين لهم في مجتمع وسياق واحد.

وأي علق أ. شمعان يهوف على هذا بأنه لم يستخدم كلمة جيل السبعينات إلا بمعنى مجازي، حيث لم يحدد إلى الآن مفهوم الجيل، وأنه قد عرّف هذا الجيل بأنه شريحة صغرى من الجيل الذي تكوّن في الستينات على هامش هزيمة ١٩٦٧، ولم يقصد بشواذب الستينات أي هجاء، بل إن كلمة شواذب هنا ليست بالمعنى الأخلاقي.

التفاصيل والامكان

وتساءل أ. إلياس خوري عن المغارقة في أن يركز الأدب الذي يصدر الآن، كما وصفته في التمساني، على التفاصيل، وهو ادب الامكان، فكيف إذن تكون التفاصيل بلا أمكنة. وأشار إلى الأدب اللبناني الذي يقوم هذا الاتجاه فيه أساسا على العلاقة بالامكان المحددة، أما أن تستقيم التفاصيل بلا أماكن فهذا ما لا يمكن استيعابه.

وأي عقلت أ. التمساني على هذا بأنها كانت تقصد بالامكان عدم تحديد المكان الجغرافي بالاسم المتواجد له على الخريطة، سواء كانت خريطة الدول أو الأحياء أو الشوارع، وإنما وجد مكان مثل الغرفة والبيت، وبالطبع لابد أن يكون هناك مكان وزمان للنص ليتم فيه السرد.

الحب في الماضي

تخوف أ. إلياس الخوري من الإجماع على الترحيب برواية «الحب في الماضي»، حيث إن الرواية رغم أنها تقوم على العنق إلى الزمن الماضي، إلا أنها لا تثير فقط الحزن والمتعة والإجماع، ولكنها تثير أيضا أسئلة مرتبطة بالزمن الذي نعيشه وانقراضاته ومغاراته، والأسئلة لا يمكن أن يكون عليها إجماع، وهذا يمكن أن يطرح أن هناك مشكلا في الماضي.

ثم تسأل أ. إلياس خوري عن السبب في اللجوء إلى استخدام الحكمة كذريعة في الرواية، وعلى سبيل المثال، هناك حكاية الأمير السعودي رغم كل دلالاتها المباشرة على واقع الحياة الثقافية العربية في الخارج والداخل. ويقال بأنه يرى أن الرواية لا حاجة بها إلى ذلك، حيث إنها مبنية على شكل نكريات وتداعيات، وهذا على عكس رواية «خاتمي صفيية والدير» التي لم تكن الحكمة بها ذريعة، بل موضوع الرواية نفسه.

واقترح د. فتحي أبو العنين زاوية في قراءة الرواية تضمها مع روايات الرحلة للغرب وللمثاقفة، مثل روايات الطيب صالح و«الحي اللاتيني»، ومعمور من الشرق، والفرق الذي يراه د. فتحي أبو العنين بين الرواية وهذا النوع من الروايات هو أن البطل أقام بالخارج وهم الوطن الذي يصله هم ثابت، وهو هم يتحرك ويصل ويوجد في الأثناء التي يعيش فيها البطل تجربة المثاقفة والجدل بين الأنا والآخر.

واقترح د. محمد بركة قراءة للرواية تتناول من العلاقة مع الزمن بالنسبة للراي في الماضي الذي انتزعت منه اللغة الأقرب إلى نفسه والمعلقة بكل الحمولات النفاذة: من المسئول من انتزاع العلاقة مع اللغة؟ وكيف يعيد هذه العلاقة؟ والزمان... أي زمان هو؟ هل زمن انتهى، أم هو زمن التاريخ أم هي كل هذه الأسئلة؟

وقال د. بركة إننا إذا حاولنا أن نفكر الرواية من خلال علاقة اللغة والزمن، سنجد بالفعل أن «الحب في الماضي» تقوم على بنية متقابلة أساسية، وهي ما يمكن أن نطلق عليها بنية الانعطاف، ويقدر ما يبدو المجتمع أو التاريخ مغفلا أو مسعود الأبواب، بقدر ما بدا الراي وصديقه إبراهيم ثم بريجيت جميعا في مازق. هذا المازق هو كيف يستطيعون استئناف الحياة رغم الهزيمة، وهل تكف تجرية الحب؟ والحب هنا لا يجب أن نأخذ به بالمعنى المتداول، وإن كان صيقا، الحب هنا ينتهي نهاية سعيدة، حيث ينتج لأنه بعيد كل شخص من تلك الشخصيات المهزومة إلى ذات، أمامهم إلى ما سكوت عنه، وهذا يمكن أن نعتبره ريماء، ويمكن أن نعتبره خسارة، لأنه يواجه سؤالا كبيرا هو سؤال العلاقة مع الموت.

وقالت د. شوبرين أبو النجا، تعليقا على النقاش، إن كل من يقرأ الرواية يمكن أن يرى فيها أشياء مختلفة من الآخر وفقا لإحساسه بها. وإنها، شخصيا، تختلف بعض الشيء، حيث لا تنتمي إلى جيل الستينات ولا حتى السبعينات، وما حلواته في قراستها هو الإجابة عن تساؤل: هل ما طرح في الرواية هو انتصار الهزيمة أم هزيمة الانتصار؟ وأن ما ذكر عن علاقة الأنا والآخر لا يبدو في محاولاتها للإجابة عن هذا السؤال، وهي ترى أن جدلية الأنا والآخر والعلاقة مع الغرب لم تلمح كثيرا في الرواية، حيث إن الراي عندما ذهب إلى الغرب كان عنده اكتفاء ذاتي، وكان متعاطفا جدا مع كل الأفكار التي حوله. وعندما تنتهي من قراءة الرواية نكتشف أننا متعاملون مع جميع الشخصيات بما فيها موسى، فيما عدا الأمير حامد الذي كان شرا واضحا. وكانت الرواية اجترارا للنكريات، محاولة للإجابة عن الأسئلة والهزائم التي كان يواجهها من أجل هم الوطن الذي حمله معه. ومن خلال هذا يكشف ذاته ويعترف أنه أحب بريجيت، حيث كان يعتقد في البداية أن الذي جمعها هو الشعر أو المصاة التي يعيشانها.

وكان تعليق صاحب الرواية الأستاذ بهاء طاهر منصبا على ما أثير من أن روح الرواية مقبضة أو متشائمة. وقال أ. بهاء طاهر إنه يعتقد أن الرواية حزينة وهناك فرق بين الحزن واليأس والرواية حزينة حيث كاتبها حزين، ولأن الظروف التي كتبت فيها حزينة. أما اليأس فشيء مختلف ويدون ذكر أسماء فكثير من القصص والروايات والأشعار العربية وغير العربية هي قصص وروايات وقصائد حزينة. وفي بعض الأحيان يوجد أمل من قلب هذا الحزن، وفعل الكتابة في حد ذاته يكون نوعا من المقاومة لليأس. ويتطوي الكتاب ألبدا على عرش الحقائق أو محاولة لسير لأفكار الحقيقة، وهذا في حد ذاته نوع من مقاومة اليأس.

وأضاف أ. بهاء طاهر أنه إذا سلم بأن هذه الرواية حزينة، وهو لم يعتقد عن ذلك، فهو لا يوافق ولا يسلم بانها يائسة.

ثالثا- دراسات عامة عن لطيفة الزيات

شكل، اللاشكل، والدافع إلى الكتابة عند لطيفة الزيات

أثارت ورقة أ. إلياس خوري نقطتين مهمتين متعلقتين بشكل وبضمون الكتابة عند د. لطيفة الزيات، فقد أثار ما ورد فيها عن اللاشكل في علاقته بدافع الكتابة عند لطيفة الزيات الكثير من المناقشات.

تساوت د. فريال غزيل عن معنى اللاشكل؟ وهل هو مقابل البنية التقليدية؟ وهل يوجد في اللاشكل أنماط مختلفة لا تتفق أو تتطابق مع البنية التقليدية أو النهائية للرواية؟ وأوضحت د. فريال أنها كتبت عن رواية «الباب المفتوح» أنها تقترب في معماريتها -سجارت- من الكاترانية، أما بالنسبة لشيخة فهي تقترب من المتانة. وعلى هذا يجب أن تبحث قضية اللاشكل جيدا.

وقال د. محمد بركدة إنه يرى أن اللاشكل باقي في سيال زعزعة الشكل، بحثا عن شكل آخر، أي أنه اكتشاف تدريجي لأشكال أدبية متفرعة، ولكن أهميتها تتحقق وتوجد داخل اللغة العربية.

أما عن رأيه حول كتابة لطيفة الزيات، فقد استعان بعبارة لعبد الله العروي في توضيحه، وهي (من الحب إلى التاريخ ومن التاريخ إلى الحب)، فمفسر كتاب لطيفة الزيات هو الوضع الذي عاشه كثير من الأبناء الذين تحولوا إلى مناضلين في ظل ظروف اجتماعية معينة الذين يستجيبون لنداء الفضالة فيذهبون من الحب إلى التاريخ، ومن التاريخ إلى الحب.

وأوضحت د. سيد البحراوي أن إلياس خوري لا يتهم أعمال لطيفة الزيات بأنها لا تنتمي إلى أنواع -سجد- فقد اقترح مصطلح «نوع» بديلا من مصطلح شكل- ولكنه يريد أن يقول إن الدافع لهذه الكتابة هو الحب من الكتابة، والهروب إلى الحياة، هذا الدافع العميق جدا الذي يحفز عملية الكتابة فيما وراء الكتابة يخرج لطيفة الزيات من إطار التتميط التقليدي إلى أنواع.

أما عن «اللاشكل» فقد تساءل د. سيد البحراوي، هل هناك نص أدبي بدون شكل؟ ثم ربط هذا بمسألة الهوية وتسأل: هل هناك نص أدبي أو إنسان أو كائن أو ظاهرة بدون هوية؟

وأوضحت د. أمينة رشيد أنها تعتقد أن إلياس خوري يعلم أن أي شيء له شكل، مادام هو أدب وإبداع، وأن هناك ما يسمى بالشكل المجازي، وأنها لم تفهم ما قاله حول ثنائية الرواية التقليدية والرواية الجديدة، وأنها مشكلة نوع، وإنما فهمت أن المشكلة عنده في تفسير المكتوب يدخل الصوت الشفهي، وأن لطيفة الزيات في التداخل العميق بين الناطق والمنطوق أو الشفهي والمكتوب وبين الكتابة والتساؤل عن الكتابة، والحياة والتساؤل عن الحياة، إنما تخلق نوعا جديدا له شكل. وتعتقد د. أمينة أن هذا الشكل شكل في غاية الصداقة بحيث يكون الكتاب خارج صله، وكأن الأحداث تتويج نفسها وهناك أيضا تدخل الراي.

واقترح أ. عبد الرزاق عيد أن ما قصده أ. إلياس خوري ليس التنظيم للشكل واللاشكل، وأن ما قاله هو صياغة نظرية أو مجازية لما يمكن أن نسميه الشكل المفتوح، وبالتالي فهو لم يتخل عن أو يتجاوز النماذج المألوفة، ولا أظنه يقصد أن يرجع إلى مفهوم اللاشكل، لأن اللاشكل الأخير لابد أن يتخذ له شكلا.

وأوضحت د. رشوى عاشور أن ما التفتله أ. إلياس خوري هو سمة في النصوص الاجتماعية. فعند لطيفة الزيات وفي الباب المفتوح، يقدم المشروع الإبداعي كتابا لا يفضل فيها الفكر في المغام الأولى بالذات، رغم وجود عناصر ذاتية. أما ما تلا ذلك فكان الشاغل الأساسي الذي ينتج الكتابة الجميلة والبديعة هو أزمة الشخصية، وهو ما تعود إليه الكتابة المرة بعد المرة. وقد لاحظ أ. إلياس خوري أن شاغل أن شاغل أو هامش عدم القدرة على الكتابة هو الذي أنتج النصوص، وكان المحرك والدافع والأزمة المفجرة لهذه النصوص شاغل الحياة الذاتية.

ثم أشار، عبد المنعم تليمة إلى أن التغيرات الحادثة في العالم ذهبت بالاستقرار في الرواية والقصة القصيرة والفن عمومًا، وأنه يوجد اليوم صاحب رواية يسجلها على شريط كاسيت ويسير معها بالجيتر ... وهكذا.

وفي تعقيب أ. إلياس خوري، قال إن لطيفة الزيات خاصة في «أوراق شخصية» تريد أن توجد نفسها. إنها الكاتبة، المرأة، المناضلة المتعددة. وكانت المفارقة في الافتراض أنها توجد نفسها عندما تكتب، وحينما نقرأ نكتشف أن الكتاب مؤلف من صفحات لا تتوحد. فهي تقدم صورا مختلفة لنساء مختلفات. وأوضح أ. إلياس خوري أنه يرى أن هذا هو لبّ السؤال الأدبي والثقافي اليوم. وهو ينطلق من التهجين، أي التعمد، وحيث لا يوجد المرجع الأخير الذي يمكن أن نعود إليه، ووجب أن نكتب عدم وجوده، وقد كتبته لطيفة الزيات بطريقة دورانية، ولكن هذه المواربة في عمل أدبي أنتج نصا يتميز ببقته لا ينتهي إلى نوع واحد، بل نصا من الممكن أن نضعه بسياق هذه النصوص الأخيرة.

لطيفة الزيات من النص المطلق عن العالم المفتوح والنص المطلق عن العالم المطلق

انفق د. فيصل دراج مع ما طرحته د. رضوى عاشور حول مسيرة الكتابة عند لطيفة الزيات في وقتها، «لطيفة الزيات من الباب المفتوح إلى كلمة السر»، وأن كان أضاف أنه على الرغم من وجود الثوابت التي ذكرتها، إلا أنه كان هناك تطوير واسع جدا في الرؤية. فربما الباب المفتوح على المستوى البنوي رواية مطلقة، رغم أنها تدافع عن التحرر، بينما النصوص الأخيرة هي نصوص جميلة حيث هي نصوص مطلقة.

وفي تعقيب د. رضوى عاشور، أوضحت أنها تتفق مع ما قيل من تغير الرؤية، وأن هذا واضح من السجن الذي يفتح على عالم فسيح إلى عالم سجن لا يستطيع الإنسان أن يخلق لنفسه فيه مساحة من الضوء غير الكتابة. لكن المفارقة أن النص المطلق «بالقائس التقني للتعريف المتعارف عليها في السنوات الأخيرة» كان تعبيرا عن رؤية عالم مفتوح، والنص المفتوح كان تعبيرا عن رؤية عالم مطلق. وهذه إحدى المفارقات الدالة في كتابة لطيفة الزيات. وانفق د. محمد بريدة مع ما قدمته د. رضوى عاشور، وأن كان أربح أنه توجد عند لطيفة الزيات أكثر من «تيمة» متكررة، وهي العلاقة بالكتابة. والكتابة عند لطيفة الزيات مثل عملية هيوب أي التزاح من الأرض، ونحن عندما نكتب كأننا نريد أن نتقرب فها ما من الأرض، حتى بدون أن نسافر لنقرب من التاريخ، ولكن بضا من أرض أخرى، أو بالأصح بضا من الآخر الموجود فيها.

وأتار د. سيد البهراوي ارتباط قضية الأوتوبوجرافي في الأدب العربي بما قيل عن علاقة أدب لطيفة الزيات بحياتها، ودعا المصنوع إلى تأمل مسألة أن يظل الكتاب في إطار خبرتهم الذاتية في النهاية، وبلا يخرجوا إلى علاقة حقيقية إلى العالم الخارجي، وتساؤل هل يحقق هذا النوع من الكتابة إنجازا كبيرا للأدب، رغم ما قد يتضمنه من إثراء عظيم في العمق الداخلي والاقتراب من الذات ونقل التجربة الشخصية؟

وكان رأي د. رضوى عاشور في هذه القضية، كما أضع من تعقيبها، أن هناك أمثلة كثيرة على إنتاج غير أوتوبوجرافي في الأدب العربي، وأن الأدب الأوتوبوجرافي ليس مسألة، حيث هناك كاتب يفترق من معنى الذات، وآخر كتب عن العالم الواسع من حوله. وما يهم هو نوعية الكتابة، وهل هي حقيقية في الحالتين. وبالتالي فالكتابة الأوتوبوجرافية تنطلق من علاقة حقيقية جدا والغاية. ولطيفة الزيات في قصة «كلمة السر» تقول على لسان الراوي «كث لنتوي أن أحكي حكاية عبد الله»، هذا هو المشروع الأول ولكن هذا المشروع تحول إلى مشروع آخر، نتيجة للانهماك والانشغال الجذاني والطفاني الحاد، فتبش الحصار، وأصبحت الحكاية في حكاية الأنا، وأصبحت الأنا هي مركز الكين الروائي، وتعاود لطيفة الزيات تتأوله من زوايا متعددة.

وقدنت د. فريال غزول تساؤلا عما جاء في قصة وكلمة السر حول السجن الداخلي والخارجي، وأشارت إلى الجانب الفانتازي في هذا، أي هل يمكن أن استعاطة الإنسان أن يخرج من السجن أو أراد نوع من التمني أم ما هو حاصل فعلا واقتربت د. رضوى عاشور لإجابة تقليد بأن الفانتازيا في هذه القصة لا يمكن النظر إليها في استقلال عن التجريب، بمعنى أن انتفاخ السجن في لحظة الإرادة لا يمكن أن يتم في نص واقعي، وبالتالي فـ«لطيفة الزيات تنسج هذا العنصر الفانتازي مع العنصر التجريبي في القصة».

لطيفة الزيات وكتابة المرأة

وأتارت ورقة د. سامية محرز المرأة والوطن في كتابة لطيفة الزياتة النقاش حول ما يسمى بالأدب النسائي، وقد أكد د. فيصل دراج أنه لا يرى أن لطيفة الزيات تندرج مع سحر خليفة وحنان الشيخ في الأدب النسوي لسبب بسيط، وهو أن سحر خليفة مثلا تعتبر أن المرأة هي الوطن، والرجل هو عدو الوطن، بشكل جعل العدو الإسرائيلي غامشيا، في حين أن لطيفة الزيات تجعل الوطن صورة مشتركة خلاقة تصنع الإنسان المتحرر والمبدع سواء كان رجلا أو امرأة.

وكان الدكتور فيصل دراج ملحوظة أخرى على الورقة وهي أن بها تصميما للكتاب والتعامل معه ككلمة شيء متجانس، يصنع كتاب متجانسين يتساوون في الفكر والموقف والأيديولوجيا، وهذا غير صحيح فهناك أدب من أجل الوطن، وهناك أدب ضد الوطن. وكما يعتقد د. فيصل فإن بعض نماذج من الأدب الفلسطيني والأدب القومي البعثي في الستينات والسبعينات وشكل الأدب

الاشتراكي، هو أدب مناهض للوطن، وبالتالي فإن تقدير الأوب كما لو كان ذاكرة الوطن فيه نوع من التقديس والتصنيف.

وقد عقيت د. سامية محرز على هذا بأن قالت إن الجمع بين الكتابات الروائيات لا يعني بالمرّة تسليحهم وتعميم المقولات عن أعمالهم، فكل كاتبية تتباين في كتابتها بقنوات وتقنيات مختلفة، ومن وجهة نظري فإنه ليس هناك ما يعني أنهن لا يشاركن في كتابة الوطن، وأنا لا أجمع بين د. لطيفة وأساية جبار وأهداف سويف في حقولة مخفية منها أقول إن كلهن مثل بعضهم.

وأوضح د. محمد بركة أنه لا يرى ضرورة للاستشهاد الذي قامت به د. سامية محرز وبندرسون، حيث إن مسألة الوطن ارتبطت بالوجدان، بمعنى أن هناك من لا يحبون وطنهم، مثلما قد لا نحب أمهاتنا وأبائنا، فالمسألة وجدانية معقدة. ولكن عندما نستخدم كلمة مجتمع يفضض المصالح، لأن المجتمع يقوم على صراعات محددة. أما عن كون الوطن يعطينا انطلاقة فهذا شيء طبيعي مثلما كان لكل الثقافات منذ القدم مثل هذه القوة.

واستطرد د. محمد بركة حول علاقة التخيّل بالتخيّل، فقال إن التخيّل ليس فقط كمفهوم لما تخفيه وكقيمة اجتماعية: ماذا يحتوي عليه التخيّل في العلاقة بالهوية والوطن والمجتمع والصراع السياسي؟ وعلى هذا الأساس بحث د. محمد بركة في الورقة المقدمة عن كيفية إنتاج النصّوس -التي تمت قراءتها- لتخيّل مغاير، وما يشتمل عليه هذا التخيّل من قيم، وليس التخلي على راحة الرواية في تحليل المجتمع، حيث أصبح شبه بديهي، وقال إن الأساس النظري للورقة يعتمد على نوع من التحليل السياسي الإيكولوجي، وهذا ما لا يتفق معه.

وعقبت د. سامية محرز بأنها رأت أن استخداماً لأندرسون يمكنها من طرح فهمها لكلمة الوطن، في نطاق أوسع من الكيان السياسي المحدد. وذلك لا يعني أنها تنفي وجوده خارج النص. ثم أكدت د. سامية أن الوطن يتجلى داخل النص على مستويات أخرى يجب أن نبحث عنها. وأعطت مثلاً حواراً في رواية أهداف سويف «عين الشمس» من باك بيسكوي «أرابيسكو» و«بيسكوييت الأرابيسكو» بالنسبة للقارئ المصري علاقة مع الوطن التخيّل، ودلالة لهذه الجماعة التي تتخيل نفسها، فكل دقيقة في النص الأدبي يمكن قراءتها، إذا أردنا تعميم وتوسيع المجال أمام كل هذه الكتابات النسائية بالذات التي أطلق الباب أمامها للمشاركة في هذا التخيّل من منطلق أنها ذاتية، شخصية وغير مسلحة، هذا الذي أبحت عنه، أن أفتح الباب أمام كم هائل من الكتابات قد لا تكون في تقديرنا السياسي المحدود وطنية.

أما من أندرسون ولماذا لا يستخدم كلمة مجتمع، ويستخدم كلمة وطن، فهو في الحقيقة لا يستخدم كلمة وطن مباشرة، وكتابته اسمه «الجماعة التخيّلية»، ويعني آخر بالنسبة إليه هو الوطن، وأنا أريد أن أستغل هذه القراءة للمجتمع التخيّل لصالح الرواية العربية.

لطيفة الزيات الثقافية

بدأ د. سيد البحراوي حديثه عن ورقة أ. سيزا قاسم «عن كتاب نجيب محفوظ بين الصورة والمثال» بتحياتها، حيث سدت ثغرة، كانت مسئولية الشخصية باعتباره منسق الندوة، وهي أن يلزم محوراً مستقلاً للحديث عن لطيفة الزيات كناقدة. ثم اقترح د. سيد البحراوي مجموعة من التساؤلات أو العناصر المفيدة في توسيع النقاش حول هذا الموضوع، فتساءل عن التكوين الفكري لطيفة الزيات كناقدة، وكيفية تأثرها بدراساتها في قسم اللغة الإنجليزيتية بكلية الآداب جامعة القاهرة، حيث تهيمن مدرسة النقد الجديد في تلك الفترة. وثاني نقطة هي هل حدث تأليف بالمعنى الماركسي بين مقولات النقد الجديد والمقولات الماركسية في فكر لطيفة الزيات، أم ظل هناك قدر من التنافس، وهل أدى ذلك لأن تصميح لطيفة الزيات ناقدة ماركسية أو مادية جدلية، أم أنها ظلت مثالية رغم بعض الأسس النقدية الماركسية التي استخدمتها؟ وهل صحيح أن النقد الجديد ظل مجرد مجموعة من الأدوات الإجرائية في نقد لطيفة الزيات، أم أنه لتفعل ليصبح طرفاً أساسياً يلون المقولات الماركسية؟ وإلى أي مدى انعكس ذلك على فنية لطيفة الزيات في الإبداع؟

وعطت د. رضوى عاشور على ما ذكر في ورقة أ. سيزا قاسم حول تأثير النقد عند لطيفة الزيات بالمدرسة الأنجلوسكسونية، وبالتحديد مدرسة النقد الجديد، فقالت إن لطيفة، وإن كان لها خلفية سياسية مثالية لهذه المدرسة، إلا أنها أفادت من الأدوات التي قدمتها، ومكنتها من أن تقرأ النص عن قرب أي تقدم قراءة دقيقة للنص الأدبي. وفي مرحلة لاحقة أصبح النقد التحليلي والقراءة النقدية في النص جزءاً من نظرية نقدية أشمل حاولت لطيفة الزيات أن تصل بينها وبين نقاد المدرسة الماركسية تحديداً، وهكذا نجد هذين الراغبين في أعمال لطيفة الزيات النقدية.

ويخصوص ما قالت أ. سيزا قاسم حول النقد الأيتويوجرافي عند لطيفة الزيات، أوضحت د. رضوى عاشور أن النقاد إذا كان أمامهم عدد من النصّوس، ومن بينها سيرة ذاتية، وتعامل مع السيرة الذاتية كنص أدبي، يقرأ النصّوس ويكتشف بنية محددة لعدد منها، تبدأ في نقطة وتتطور وتنتهي بشكل محدد، ويكتشف عدد من الشخصيات التي ولّين اختلافات مواقفها فإنها تمر بنفس الأزمة الأساسية الواحدة، في هذه الحالة يمكن له نقاد للنص أن يكون الارتباطات دون أن يصبح نقاداً بيوجرافياً بالمعنى الذي

انتقدته النقاد الجدد، وانتقدته أيضا لطيفة الزيات.

ورعيت د. لطيفة الزيات على هذا الحوار فيها لا تهتم في النقد بأية نظرية أيا كانت، وأنها تعتقد أن مهمة الناقد أن يقدم نصا أحبه واكتشف فيه نواحي تطور ونواحي جماله وأن يوصل قدرته على اكتشاف هذا الجمال للقارئ وأن يعطيه الخاتمة المسماة. وأنها كاتبة محصورة جدا في النقد التطبيقي وليس عندها نظريات. وهذا لا يعني أنها لم تتأثر بمنهارة النقد الجديد، لقد تأثرت من حيث الأدوات التطبيقية، وتعلمت كيف تمسك بالنص وتحله ولم تتأثر بخلفيتهم الفكرية أبدا.

وقالت د. لطيفة الزيات إنها تأثرت بالنقد الماركسي بالطبع إلى حد ما، ولكن لم تتعمق فيه العمق الكافي الذي يلزم بهذا، ويعلي عليها ذلك أو تلك. وأن مهمتها محصورة في أن توصل شعورها بالجمال في نص معين إلى القارئ وإشراكه في هذا الجمال.

وقدنت د. فريال غزول تساهلا حول السبب في أن لطيفة الزيات لم تأخذ حقها في التعريف بأعمالها النقدية. وتساءلت هل السبب يرجع إلى أن ما كتبه نقد تطبيقي، وأن ما يلتفت الانتباه هو النقد النظري، أم أن السبب هو أن لطيفة لم تبحث عن مؤسسة ولم تلمع نفسها؟

وأضافت د. أمينة رشيد ما يمكن أن يضيء الإجابة عن تساؤلات د. فريال غزول بأن أوضحت أن النقد الأدبي في مصر وفي الوطن العربي خضع لأيديولوجيات ومبادئ لها أروايات أخرى، أي لابد أن يقدم نصا جيدا أن يقول بنوعية وكذا وكذا. وهذا النقد سيطر على الساحة الأدبية. والاصف دائما لا أقدم نصا لكي أقول فلان وعلان، بل أنا أقدم نصا لأنني أقدم نصا وأستعمل الأدوات التي يتيحها لي النقد على ساحةه العالية وإمكانية استخدامه في الوطن. وكما تعتقد د. أمينة فإن هذا سبب أساسي ليس في تهيش نقد لطيفة الزيات بالأدب، ولكن جزء كامل من النقد العربي.

وكان تعليق أ. سيزا قاسم على هذه النقطة هو أن لطيفة الزيات تتوجه بضبابها النقدي للقارئ العامي أولا ثم للمتخصصين. وأن المصطلح الذي تستخدمه واضح وشفاف إلى أقصى درجة. وثابت على مدى أربعين سنة. وقد اختارته لنفسها، ويعبر عما تريد قوله ويصل إلى قارئها بالضبط. في إن تريد أن تشاركه القارئ الحب للكتب وليس التخصص والحب للعناية لأنهم بالنسبة إليها -الأدب والعناية- شيء واحد.

وكان تعليق د. محمد بركة عن الثابت والمتحول، أو البحث عن البنية الشاملة، كما جاءت في ورقة سيزا قاسم، بتوضيح أنه إذا رجعنا إلى تاريخ مصطلح الأدب وجدنا أن الأدب يقول أشياء مهمة بطريقة غير مهمة، فظاننا أن نبهت عن البنية الشاملة؟ لماذا نصر على أن نسجن الكاتب في بنية شاملة يصدر عنها. والمطلوب أن لا يسجن بالكتابة، وأن يظل زنجيا يستطيع أن يساير بقية الخطابات.

رابعاً- إضاءات حول أعمال لطيفة الزيات

صاحب البيت،

تسأل د. سيد البحراوي حول المنهج الذي يتبناه الأستاذ جمال بارت في تحليل النص، وأما بأنه يرى أنه استخدم المنهج البنيوي. وكان سؤاله حول هذا: إلى أي مدى أخضعنا النص لأيديولوجية المنهج البنيوي؟ بمعنى أن التحليل قد ركز على علاقة التضاريس بين الشخصية والشخصية المضادة. أقول التضاريس وليس التناقض الذي أدى من وجهة نظر الناقد إلى نوع من الانتصار من قبل الكتابة لقيم المروية والاختلاف في مواجهة الآخر- وهو رافيق.

ويرى د. سيد البحراوي أن هذا لا يتفق مع رؤية الكتابة. ويدل على ذلك بنهاية الرواية. حيث تخسر سامية أزمتها الداخلية وتحطم البيت القديم وتعود إلى الانحزام برقيق ومحمد، وبالتالي فما يبدو هنا هو التآلف بالمعنى الماركسي وليس التضاد. ومن هذا استنتج د. سيد البحراوي أن الرواية في حاجة إلى القراءة من منظور مختلف عن المنظور البنيوي، حتى لا نقع في أيديولوجية البنيوية.

وتتأمل أ. جمال بارت هذا التساؤل في تعليقه، فقال إننا إذا تعاملنا شخصية لطيفة الزيات وما تعرفه عنها وتوجهنا إلى النص ذاته، ففي إطار كافة علاقاته، سنجد أن محاولة قتل صاحب البيت كانت عملية تنمو في إطار إشكالية سامية، وليست في إطار إشكالية بناء البيت الجديد. بمعنى أن في البيت الجديد روح رافيق ومحمد أيضا، وسامية تتكلم زوجها محمد في علاقة سلطة أيضا. فصاحب البيت في إطار رؤية الشخصية للعالم، وهذا ما يمكن أن نستخرجه توليدا. هو في صورة السلطة، وهذه الصورة تتكامل مع صورة المخبر. فسامية تعود إلى المخبر السري لتوفرها من مسافة الإخبار عنها. فهذا عنصر السلطة.

وأضاف أ. جمال بارت أن عنصر السلطة في الرواية هو عنصر متدرج ومتعدد ويأخذ أشكالا عدة، فالكتابة لا تبدأ بالمعنى الكلاسيكي البحث لعودة الصراع بين العاطفة والواجب، ثم تنتقل إلى مواجهة السلطة. ويرى أ. جمال بارت أن شخصية سامية هي

شخصية حوارية مركبة، وهي امرأة متعددة الهوية، وأن عملية صاحب البيت هي محاولة لأن تكون في اتساق مع نفسها، ويسمى ذلك إشكالية الانتماء إذا جاز التعبير. وهو انتماء، يقتر ما له علاقة بنظام التناقض الداخلي لسامية في مواجهة السلطة.

ومن موضوع المنهج البنيوي لم ينكر أ. جمال باروت استخدامه له، وهو يرى أن البنيوية هي صاحبة التجربة الاختبارية. ولكنه أضاف أنه لا يعرف استخدامها وليس قادراً على ذلك نفسياً أو عملياً. واعترف أنه يظن المصطلح البنيوي بشكل ملتبس ويتعصب. ثم استدرك موضحاً أن لعبة تقنيّة الوقوف بالغة تحاول أن تسبغ الاتساق، وأن البنيوية من ناحية المفاهيم الإجرائية تقدم خبرة ثرية في عملية قراءة النص.

وحول ما قدمه تحليل الرواية من ناحية الشكل المستخدم، فقد ذكرت د. فريال غزول أن أ. جمال باروت تكلم عن التشكيل الكلاسيكي في «صاحب البيت»، وهذا لا يفسر الانتقال من التعامل الواقعي أو الأسلوب الواقعي في الرواية إلى ما هو فانتازي في نهاية العمل.

وكان رأي د. محمد بركة في هذه النقطة إلى جانب أ. جمال باروت، فهو يرى أن «صاحب البيت» تختلف عن «أوراق شخصية»، حيث تقترب الأولى من الشكل الكلاسيكي. وأضاف أنه إذا كان هناك رواية جديدة من حيث هي مخالفة في شكلها للأشكال المألوفة، فإن هناك نصوصاً يجب أن تظل بهذا الشكل. وهذه تجربة الكاتب. وبهذا المطلق يمكننا أن نجد في كتابتي تجنب محفوظ كل الأشكال - بصرف النظر عن تقاميل ذلك. وأضاف د. بركة أنه يتفق مع د. فريال غزول في أن النهاية كانت تستحق تحليلاً آخر، يمكن أن نجيب به عن سبب انقجار العنف في النهاية بهذا الشكل. وحتى بالنسبة لشخصية رفيق - هذه الشخصية الملتزمة- كان هناك حاجة إلى مزيد من التحليل.

وكان تعليق أ. جمال باروت على هذه النقطة أن أوضح أن الفرائي يمكن اعتباره أحد أساسيات التماس في «صاحب البيت»، لكنه مجرد بعد من الأبعاد. هذا البعد يتم عبر الراوي الخلفي من ناحية الشكل، وهذا الراوي الذي يمثل ذاتاً ثانية للكاتب، ويبدأ بعرض طاسة الفضة ووصفها بمجموعة الأسماء المقدسة. كما أن النظام السريالي الرمزي يحمل أيضاً بشكل البيت. ولكن للتناقض أو التفتت، وهو البيت القديم والمثلث، هناك يمكن أن يكون في مستوى آخر من الحديث، وهو ما وصفه الناقد ببطيعة السمر، الثانية المتصلة بشخصية سامية. وأضاف أ. جمال باروت أن العمل بسبب ثرائه وقدرته على القبع الزمني وعلى الخروج بنهاية مفتوحة ومثلثة، قد أثار الكثير من الملاحظات.

وأشارت د. رضوى عاشور بخصوص «صاحب البيت» إلى أن هناك عنصراً يبدو واضحاً، ويمكن أن يكتشفه الباحث أو القارئ المنطق، وهو الانتباس في النص. وترى د. رضوى أن هذا العنصر هو عنصر ثراء في النص، فكما قرأته تشعر بهذا الانتباس، فيبدو في الأجزاء الأولى من العمل أن الكتابة التي وراء الرواية والرواية -الاثنتين معاً- قريبتان من سامية، ثم يكتشف القارئ في النصف الثاني موقفاً مغايراً. وترى د. رضوى أن هذا العنصر في العمل يحتاج إلى مجهود النقاد لكشفه وتحليله، ثم أشارت د. رضوى أيضاً إلى سرعة إيقاع النص، حيث يبدأ القارئ العمل ويلاحظ ليكتشف أنه انتهى. وقالت د. رضوى إنها ترى أن هذا العنصر أيضاً يحتاج إلى مزيد من التركيز عليه.

وعقب أ. جمال باروت على ذلك بأن عنصر سرعة الإيقاع وارد في النص الذي قدمه في الندوة، والذي اختزله في العرض الذي قام به، حيث رأى أنه موضوع شديد التقنية. وأضاف أن النص الذي قام باختياره للبطيعة الزيات نص جميل ولا يستطيع المرء أن يقول كل ما يريد عنه دفعة واحدة، وأن كل الملاحظات التي ذكرت تفني الملاحظة التي قدمها وتصمم ما جاء فيها.

«الهاب المفلوج»

كانت ملاحظة د. محمد بركة حول ورقة الأستاذ عبد الرزاق عيد والباب المفتوح النور ينبعث من الفالح، هي أن القراءة بليوية، بمعنى أنه حاول البحث عن دلالات أساسية ثم قام بتفسير امتدادها. وناء على ما طرحه الرواية من ناحية علاقة البطلة بالذات، فإن استخدام النموذج العلمي عند «جورياس» لم يكن مبرراً. وأوضح د. محمد بركة أنه يرى أن نفس المازق المنهجي موجود عند كل من جورياس وجولدمان. فإذا كان جولدمان يقول بأن نبداً بالبنية السطحية وانتقل إلى البنية العميقة، ولكن لكي تصل إلى البنية السطحية في الحقيقة نقرأ النص أساساً لينبأ لنا من المرسل إليه خطابه، ومن الذي يتوجه إليه، ومن المساعد. وعلى هذا لا يظن د. بركة أن استخدام هذا النموذج يضيف شيئاً، بل يعتقد أنه على العكس كان الباحث أكثر انسجاماً في تطبيقه البنية كما جاءت في النص.

وعقب أ. عبد الرزاق عيد على هذا بأن حدد أن هناك مشكلة في وسط النص، وهي أنه يمس العلاقة بالسيرة. وأنه عندما يمارس النقد يعني في المقام الأول النقد من منظور السوسيوتاريخي الدلالي، وعندما يجد أن البنيوية التكوينية تسفه في إدارة هذا النقد يستخفها. وعلى هذا، فنظراً للانفصال الحضاري والتفاني والتاريخي فإن البنيوية أو البنيوية التكوينية أو... إلخ، يعتبرها

التأخذ مكونات النص لكيلا تكون قراءة النص إسقاطا.

وأوضح أ. عبد الرزاق أنه لا يعتقد أن البيئية لها أيديولوجية، وإن كانت في المحصلة كمنهجية منهجية تقتضي لابد أن يكون لها موقف أيديولوجي، ولكن جماعة البيئية في الأصل لا يطمحون إلى تأسيس فلسفة، وهذا كلام ديستوتسكي. ثم أكد أنه يصدق ديستوتسكي وسوف يستخدم أدواته في كشف ما يتق به.

«الرجل الذي عرف تهمة»:

ويخصص ورقة أ. صالح سليمان «دراسة تطبيقية في الرجل الذي عرف تهمة» عبر أ. بهاء طاهر عن شعوره بمسألة تجاه أي كلام عن حقوق الإنسان، وأوضح أنه مستعد لأن يتنازل عن جميع حقوقه الإنسانية، في مقابل أن يسترد الوطن استقلاله وحرية. وهذا طبعاً لا يعني أنه لا يدرك أن ليس هناك حرية للوطن بين حرية الأفراد، ولكن المسألة تتوقف على أي نوع من أنواع الحرية نعنيه؟ فهناك درجات متعددة من الحريات والأولويات. ويرى أ. بهاء طاهر أننا ننملي أهمية للحرية المدنية ونفخل الحريات الأخرى التي يعد تكاملها الأساس الأول لوجود أية حرية حقيقية، مثل حرية الأطفال في الحصول على طعام، حرية المجتمع في أن يعيش حراً بلا تبعية أي هيمنة لأفكار مفروضة عليه. والحديث يجب أن يبدأ بالمجتمع، ثم تأتي بعد ذلك الحريات الفردية والحريات المدنية. ثم قال أ. بهاء طاهر إنه مع احترامه الشديد لكل ما قيل عن الأنا الأعلى وعن الحريات المدنية، إلا أنه يرى أن هناك خلافاً في ترتيب الأولويات.

وكان تعليق أ. صالح سليمان على ذلك هو أن النص الذي قام بقراءته يؤكد بشكل واضح وحدة حقوق الإنسان بين الأفراد والمجتمع، وأن القراءة كان معكوبة بالنص، فلا يمكن ذكر حقوق أخرى غير موجودة في النص.

«على ضوء الشروع»:

القراءة التي قامت بها د. أمينة رشيد «الزمن التاريخي والزمن القصصي عند لطيفة الزيات في قصة على ضوء الشروع» وهدت للدكتور محمد بركة بالاستفادة مما ذكرته د. أمينة رشيد عن مسألة الحكمي والزمن «لننظر ببيكر». وكما يعتقد د. بركة فإن أي شيء حتى التاريخ سباجمته أن هناك تاريخاً مسلسلًا— لابد أن يمر عبر التخييل. وهذا يغير محتوى التاريخ، فمصبح أمام تاريخ عدة لا تاريخاً واحداً، تاريخ الأحداث وتاريخ اليوم وتاريخ الملاك.... إلخ .

وقد أحس د. محمد بركة من القصة القصيرة التي تمت قراءتها، بأن مسألة التعبير عن الزمن لا تقتصر فقط على الرواية، فقد ذكرت نصوص قصصية إلى جانب هذه القصة مثل «البحث عن عنوان إبراهيم أسلمان وغيرها، وهي قصص لها بالفعل الزمنية، وليس الزمن المطلق، ولكن الزمن الذي يأخذ دائماً معنى فلسفياً. ونسأل د. بركة: هل يمكن أن نستخدم الزمنية؟

وعقبت د. أمينة رشيد على ذلك بأن أوضحت أنها تتفق مع د. محمد بركة في إمكانية دراسة الجدل بين الزمن والوقت، ودراسة موضوع جدلية القصة في نصوص غير نص لطيفة الزيات. كما قالت د. أمينة رشيد إن هذا سيكون ضمن كتاب تنتهي منه في هذه الفترة عن «تطبيع الزمن في الرواية الحديثة». وترى د. أمينة رشيد أن موضوع الزمن الآخر في النص هو موضوع أساسي، ولكنه ليس زمنًا آخر، فهو متصل بالزمن الخارجي. وأدب لطيفة الزيات بشكل عام، كما أوضحت د. أمينة، يخدم هذا الصراع، والاحتياج إلى زمن آخر موجود في الأسطورة وزمن الواقع المفاير، وزمن الواقع الذي يتغير، كل هذه الأزمنة موجودة، ومقات د. أمينة أيضاً إنها تنوي عمل دراسة شاملة في هذا الصدد.

قائمة المحتويات

٧	د. سيد البحراوي	مقدمة
١٣	لطيفة الزيات	الكاتب والحرية
١٨		سيرة حياة لطيفة الزيات
٢٠		ببليوجرافيا بأعمال لطيفة الزيات وما كتب عنها
		شهادات
٢٥	إبراهيم عبد المجيد	لطيفة الزيات صاحبة الوطن
٢٦	سعيد الكفراوي	أربعة وجوه للسيدة
٢٨	نعمات البحيري	لطيفة الزيات بين زمن المد وأزمة الانحسار
٣١	هالة البدري	لطيفة الزيات الإنسان والرمز
٣٢	فتحية العسال	لطيفة الزيات... دخلت بياك ولم أخرج منه!
٣٤	منى سعيان	إلى من علمتني شيئاً من كبرياء الحياة
٣٤	ليلى الشربيني	لطيفة الزيات والآخر
٣٥	ليانة بدر	عزيزتي لطيفة الزيات
		القسم الأول: الأدب والوطن - نحو منظور جديد للعلاقة بين الكتابة والسياسة
		أولاً: مداخل نظرية
٣٩	د. محمد بركاة	الأدبي والسياسي: جدلية مُعاقبة
٥١	د. فيصل دراج	الأدب والسياسة والوطن
٥٧	د. حسن محمد حسن حماد	علاقة الفن بالواقع عند مدرسة فرانكفورت
٦٣	فخري صالح	الأدب، الأيديولوجيا، التاريخ
٧١	مريد البرغوثي	فوضى الشعر وفوضى النقد
		ثانياً: دراسات في الأدب المعاصر في مصر
٧٩	د. شيرين أبو النجا	«الحب في المنفى» انتصار الهزيمة أم هزيمة الانتصار
٨٥	شعبان يوسف	التجليات الأيديولوجية عند شعراء السبعينات في مصر
٩٧	مي التلمساني	الكتابة على هامش التاريخ: مصر-الغيباب

القسم الثاني: لطيفة الزيات وسياسة الكتابة أولاً: دراسات عامة

١١١	إلياس خوري	الشاهد - الشهيد تحية إلى لطيفة الزيات
١١٥	د. أمينة رشيد	لطيفة الزيات بين أغوار النفس البشرية ورحابة أفق المستقبل
١١٧	د. رضوى عاشور	رحلة لطيفة الزيات
١٢٢	إبراهيم فتحي	لطيفة الزيات وخصوصية التجربة الإنسانية والإبداعية
١٢٧	اعتدال عثمان	تجربتي في قراءة لطيفة الزيات
١٣١	فوزية مهران	لطيفة الزيات بين الأدب والسياسة
١٣٧	د. سامية محرز	كتابة الوطن: لطيفة الزيات بين «الباب المفتوح» و«حملة تفتيش»
١٤٣	سيزا قاسم	لطيفة الزيات: بروفييل ناقدة

ثانياً: دراسات عن أعمال لطيفة الزيات

١٥٣	عبد الرزاق عيد	الباب المفتوح: النور ينبعث من الداخل
١٦٣	د. أمينة رشيد	الزمن التاريخي والزمن القصصي في قصة «على ضوء الشموع»
١٦٧	هالة محمود حسن	«بدايات»: تحليل أسلوب إحصائي
١٧٥	د. محمد بركدة	حملة تفتيش أوراق شخصية
١٧٩	محمود أمين العالم	في السجن تصبح شرسا وجميلا
١٨٣	فيصل دراج	«حملة تفتيش» أو أحزان المتحدر
١٨٥	د. صبري حافظ	بنية الخطاب النسوي واستراتيجيات التتابع الكيفي
١٨٩	سهام بيومي	لطيفة الزيات تفتش عن نفسها في زنزانة
١٩٣	ياسين الشيباني	لطيفة الزيات كما رأيته في «أوراق شخصية»
١٩٧	د. فريال غزول	المقاومة عبر المفارقة
٢٠١	صالح سليمان	الرواية والسجن: دراسة لرواية «الرجل الذي عرف تهمة»
٢١١	محمد جمال باروت	بنية الشخصية الروائية ودلالاتها في رواية «صاحب البيت»

القسم الثالث: المناقشات

٢٢١	عزة خليل	مناقشات ندوة «الأدب والوطن»
-----	----------	-----------------------------

شكر وتقدير

يشكر الناشران السيدات اللواتي ساهمن بدعم عقد الندوة وإنجاز هذا الكتاب
حنان الشيخ / حسناء مكداشي / لمى عمر العقاد / نجلاء حماده

رقم الإيداع ٩٦/٧٧٥٦
الترقيم الدولي L.S.B.N.
977-5563-08-9

طبع بمطابع الانترنت في تونس : ٢٤٧٤٢٥٩

حكاية / الباب المفتوح

بحنان بالغ قالت لطيفة الزيات: أغاف
على نصر حامد أبو زيد، كان ذلك يوم
أن صرخ أصداؤه للوقوف معه وزايد
البعض. بداها تلامسنا بود صادق وحنون
عأنها تمتصن نصر. وكان هذا بابا انفتح
لأدقل عالم لطيفة الزيات.

ذهبتنا حسناء مكداشي وأنا للفتنفس
شخصية لطيفة حتى نستطيع إخراج هذا
الكتاب. أرضية حمراء طويبة وأوراق
زهرة بنفسجية تتدرج، تتزاوج، تتلامس
وتتعاانق معا وأقول لحسانم الظري لوحة
فنية على مدخل بيت لطيفة الزيات.
مسعدنا المعلم للرى أفلة رسادة على
سقف تتنظر. واحتضنتنا لطيفة لساعات
وكان هذا الإخراج وهذا الغلاف.

عدلي رزق الله



Bibliotheca Alexandrina



0572714